

طبعة جديدة منقحة ومزودة

آرتور رامبو

الآثار الشعرية



تأليف: هانا سبور الأزيكية
أكبر مكتبة رقمية

ترجمها عن الفرنسية هانا حواشينا ومهد لها بدراسة

كاظم جهاد

منشورات الجمل

أفاق للنشر والتوزيع

شعر



أرتور رامبو، الآثار الشعرية



آرتور رامبو

الآثار الشعرية

ترجمها عن الفرنسية وهنا حواشيها ومقد لها بدراسة

كاظم جهاد

تقديم

ألان جوفروا، ألان بورير، عباس بيضون

طبعة جديدة منقحة ومزودة

تليجرام مكتبة فواخر في بحر الكتب



Centre Français de Beyrouth
Beyrouth - Liban
Ambassade de France
en République Arabe
Syrienne

CFCC



منشورات الجمل



ولد آرثور رامبو في مدينة شارلويل، في ١٨٥٤، لأمّ تلاحه معروفة بقسوتها، وأب ضابط كان يعيش في الجزائر بعيداً عن أسرته. لمع الصبي رامبو في المدرسة الثانوية بقصائد ونصوص كتبها باللاتينية والفرنسية وحصد بفضلها أكبر الجوائز المدرسية. في فترة قصيرة جداً، خصوصاً بين العامين ١٨٧٠-١٨٧٢، كتب سلسلة قصائد تميّزت بتطور متسارع وابتكارات باهرة، بها تجلّوا أكبر معالمه. تسكع لسنوات في باريس والعديد من المدن الأوروبية ثم، اعتباراً من ١٨٧٥، اختفى عن أنظار معارفه وبدأ سلسلة أسفار ستقوده إلى مصر، ثم إلى اليمن، فالحبشة التي سيُعاد منها في ١٨٩١ محمّلاً على نقالة إسعاف قبل أن يتوفى في أحد مشافي مرسيلية بعد شهر. في تلك الأثناء كان معاصروه قد اكتشفوا قصائد عديدة له غير منشورة من قبل، وكذلك وقصّل في الجحيم «والإشراقات»، هذه الأعمال التي ستقرضه صوتاً أساسياً في شعر جميع العصور.

ولد كاظم جهاد في «الناصرية» (جنوب العراق) في ١٩٥٥، ويقيم في فرنسا منذ ١٩٧٦. يعمل حالياً أستاذاً للآداب العربي في «المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية» بباريس. نشر بالعربية والفرنسية العديد من الدراسات النقدية والترجمات الأدبية والفكرية. صدرت مختارات من شعره في منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت-عمّان) تحت عنوان «العماء كلّه والحدّ إليه» (١٩٩٩)، ونشرت دار العمل ثلاث مجموعات من أشعاره تحت العنوان الشامل «بمعيار البراءة» (٢٠٠٦). تحمل أعماله الفرنسية توقيع كاظم جهاد حسن.

آرثور رامبو: الآثار الشعرية

ترجمها عن الفرنسية هيّا حواشيا ومهد لها بدراسة: كاظم جهاد، الطبعة الأولى ٢٠٠٧
كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس محفوظة لمنشورات العمل، كولونيا (ألمانيا) - بغداد ٢٠٠٧
ولأفانق للنشر والتوزيع ٢٠٠٧

75 شارع القصر العيني - أمام دار الحكمة - القاهرة - مصر، تليفاكس: 002027953811

Email: afaqbooks@yahoo.com

Arthur Rimbaud: Œuvres poétiques

Traduction, annotation et présentation par Kadhim Jihad Hassan

Préfaces d'Alain Jouffroy, Alain Borer et Abbas Beydoun

Nouvelle édition revue et augmentée

صورة الغلاف: رامبو يعدسة المصور الفوتوغرافي الفرنسي الشهير إتيان كارجا (١٨٧١)

© Al-Kamel Verlag 2007

Postfach 210149, 50527 Köln, Germany

Tel: 0221 736982, Fax: 0221 7326763

E-Mail: KAlmaaly@aol.com

يُنشر هذا الكتاب بمساعدة من المركز الفرنسي للثقافة والتعاون في القاهرة

تليجرام مكتبة فواصر في بحر الكتب

تنبيهات لا بدّ منها

هذه طبعة لترجمتي لأثار رامبو الشعرية، تقوم على أنقاض طبعة سابقة صدرت في العام ١٩٩٦ عن «منشورات اليونسكو» بالتعاون مع إحدى دور النشر العربية. وقد جاءت الطبعة السابقة حافلة بالأخطاء المطبعية واختلط بعض حواشيها، ومن حسن الحظّ أنها لم تُوزّع إلاّ على نطاق محدود. ولقد ظللت طيلة السنوات المنصرمة عزوفاً عن إعادة طبعها، لأنّ تصوّري لتقديم رامبو في العربية نفسه تغيّر على مرّ الأعوام بفعل تراكم قراءاتي عن آثاره. وقد عملت في هذه الطبعة الجديدة على إعادة النظر في إيقاع الترجمة السابقة بيتاً بيتاً، وعلى ترصين مُعجمها الشعريّ والأخذ بأفاق جديدة للفهم أتاحها صدور نشرات نقدية جديدة لأشعار رامبو وتحاليل جديدة لها، كما عمدت إلى مضاعفة عدد الحواشي وتكثيف صياغتها بما فيه نفع للقارئ المتمعّن وللذائفة الشعرية.

إنّ صدور هذه الطبعة الجديدة المنقّحة والمزينة يحكم بطبيعة الحال على الطبعة السابقة بالنسيان. ولن يحقّ لأيّ ناشر أن يُعيد طبعها بأيّ شكل من الأشكال. كما لا يحقّ لأحد إعادة طبع النشرة الحالية بدون إذن من مترجمها وناشرها.

تُفتتح هذه الترجمة بأربع مقدّمات. ثلاث منها وضّعتها، خصيصاً لهذا الكتاب وبطلب من مترجمه، شعراء ونقاد معنيون بالشأن الرامبويّ، والرابعة وضّعتها المترجم. مقدّمتا ألان جوفروا Alain Jouffroy وألان بورير Alain Borer كانتا ماثليّتين في الطبعة السابقة، ومقدّمة الشاعر عباس بيضون جديدة. أمّا مقدّمة المترجم فجديدة في أغلب صفحاتها ولكنها تستعيد، مع تنقيحات معتبرة، فقرات معدودة من مقدّمته للطبعة السابقة. يتناول كلّ من كتاب

المقدمات تجربة رامبو وشعره من زاوية مخصوصة، فيبين المقدمات نوع من تقسيم العمل. هكذا تصدّى جوفروا لبعض التأويل الخاطئة لمسيرة رامبو. وسعى بورير إلى تسمية أهم مصادر الجذّة في كتابة الشاعر المترجم. وعمل بيضون على تفكيك فهم الشعراء العرب لرؤية رامبو ومشروعه. وتضطلع مقدّمة المترجم بالدور المنوط عادةً بمقدمات المترجمين من تعريف بالآثر المنقول وتمهيد له، طامحةً في الأوان ذاته إلى وضع مقارنة شاملة لعمل رامبو وحياته مأخوذين في وحدة واحدة.

كما تأتي هذه الترجمة مدعومة بمجهود شرّحي ونقديّ واسع، مبنوث في مئات الحواشي التي تتضافر هي والمقدمات الأربع لتأمين شروط مثلى لقراءة هذا العمل الصّعب، ولإحلال القصائد المترجمة في سياقها الدقيق من حيث تاريخ كتابتها وخلفياتها الفكرية وعلاقتها بسيرة مؤلفها وتطوّر عالمه الكيانيّ والشعريّ. هكذا يمكن القول إنّ لهذا العمل طبيعة ثلاثيّة، شعرية ونقدية وتاريخية. أشرح في مقدّمتي مسوّغات وفرة الحواشي هذه وأعرض سبّل إعدادها وطبيعة مصادرها. بيد أنّني أودّ تنبيه القارئ منذ الآن إلى أنّ أمامه شاكلات عديدة لقراءة العمل، له أن يختار منها، بمنتهى التحرّر، هذه التي تناسب وذوقه. ينقسم محتوى هذا الكتاب، من حيث علاقته بالحواشي، إلى ثلاثة أنماط:

١- أبيات وعبارات يصعب فهمها من دون الحاشية، لأنّ الشاعر يوظّف فيها عناصر أو أسماء أعلام أو قبسات أسطورية أو تاريخية أو أدبية قد يعرف القارئ المطلع بعضها ويغيب عنه بعض آخر؛

٢- أبيات وعبارات تظّلّ ملتبسة نوعاً ما بدون الحواشي، لأنّ رامبو يعمل فيها بالإضمار أو يكشف رموزاً حاضرة في أماكن أخرى من عمله، وهنا يبرز التأويل كجزء أساسي من عملية الإيصال الشعريّ؛

٣- أبيات وعبارات يمكن فهمها بسهولة، ولكنّ الحواشي تسلّط عليها إضاءة إضافية وتعمل على إبراز شاكلة لدى رامبو في الغمز من عناصر الفنّ الشعريّ لسابقه ومعاصريه، أي على توضيح البعد النقديّ المضمر الملازم لكتابات.

تتوزع القراءة والحالة هذه على أربع فئات، للمقارئ أن يختار من بينها نوعيّة قراءته الأثيرة:

١- قراءة تُهمل الحواشي تماماً، يغامر صاحبها بترك بعض عناصر النصّ قابعة في العتمة، يضيئها هو بنشاط مخيلته الخاصّ وبإقامة تأويلته الشخصيّة. هذه القراءة ممكنة، سوى أنّها ليست موعودة بالغنى المعرفيّ ولا بالمتعة الجماليّة اللذين توقّرهما القراءات الأخرى. وذلك لا لعجز الترجمة عن التعبير عن شعر رامبو تعبيراً وافياً، بل لضخامة حجم المضمّن في هذا الشعر، كما أشرنا إليه.

٢- قراءة تستغني عن الحواشي طالما بدت لها الأبيات أو الفقرات مفهومة، وتنظر إلى هذه الحاشية أو تلك كلّما اعتاص عليها بيت أو مقطع؛

٣- قراءة مواظبة تُعنى بالنصّ وحواشيه، ولا تتردّد عندما يتشكّل لديها رأي بهذا التعبير أو ذاك عن مخالفة الحاشية والعمل بتأويلها أو تذوقها الخاصّ؛

٤- قراءة مزدوجة، وهي في نظرنا الأكثر فعالية وخصباً، يجتاز صاحبها النصّ وحواشيه في قراءة أولى، ثمّ يعمد إلى قراءة ثانية تركّز على الشعر وحده بعدما تكون القراءة الأولى أثارَتْ له غوامض النصّ وحقّقت له معه الألفة الضروريّة. وإذا أمكن استعارة تعبيرين للعالم الأمريكيّ في فنّ الشعر مايكل ريفاتير Michael Riffaterre، فستكون القراءة الأولى استطلاعيّة، والثانية تأويليّة. هذه القراءة المزدوجة عملٌ بها صديقان أديبان، شاعر معروف وناقدة مرهفة الإحساس، عرضتُ عليهما، على سبيل التجربة، فصولاً من هذه الطّبعة. ولقد أؤكد الاثنان على أنّ قراءة العمل بعد استيعاب حواشيه تفتح للنصّ آفاقاً لا تكون في الحساب لدى قراءة المشّ وحده.

أختتم بالقول على سبيل الدّعابة، دعابة قد يكون فيها كثير من الجدّ: قلّ لي كيف تقرأ رامبو أقلّ لك مَنْ أنت.

يطيب لي بمناسبة صدور هذه الطّبعة أن أتوجّه للقيّمين على قسم

المنشورات في منظمة اليونسكو العالمية UNESCO بالشكر لموافقتهم على نشرها. كما أتقدم بالشكر للشاعرين ألان جوفروا وسيرج سوترو Serge Sautreau لتوجيههما إليّ في الترجمة السابقة، وللشاعر جان لوك-ستينمتز Jean-Luc Steinmetz، وهو أيضاً أحد أكبر شراح رامبو، لنصائحه الثمينة لدى وضع هذه الصيغة الجديدة.

* * *

ملاحظة: على امتداد هذا العمل نكتب: «إلهة»، ونجمعها على هيئة «إلهات»، ولا نكتب «إلهة»، وذلك لتمييزها عن «آلهة»؛ ثم إن العرب كانت تكتب آليهة وإلاهة وألاهة (أنظر مادة «آله» في «لسان العرب» لابن منظور). وخلا كلمة «اللّه» التي صارت كتابتها ثابتة، فإن الكتابة بالألف أو التعويض عنها بمدة الألف كانا عند العرب مسألة ذوقية، يتواضع عليها المؤلف مع قرائه. الشيء نفسه بخصوص اسم القارة «أوربّا» وصفة النسبة منها («أوربّي»، «أوربية»). يفضل كثيرون إضافة واو ثانية بعد الزاء («أوروبّا»)، وهكذا أفعل أنا نفسي في أحيان كثيرة. في هذا الكتاب، بدا لي أن ضمة ظاهرة أو مضمة على الزاء تكفي. ولا أحسب أن هذا سيمنع المعتادين على الواو الثانية من الفهم.

كاظم جهاد

باريس، ٢٠٠٧



النشـرات الفرنـسيـة المحققة المعتمـدة

في هذه التـرجمة المشـروحة

- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de La Pléiade, éd. Gallimard, NRF, Paris, 1972.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres*, 3 vol., Préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, éd. Flammarion, Paris, (1989) nouvelle édition mise à jour pour le 2e vol. en 2005.
- Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, édition établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, éd. Arléa, Paris, 1991.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, éd. Librairie générale française, coll. La Pochothèque - Le Livre de poche, Paris, 1999.

كما ينوّه المترجم بإفادته، في الحواشي كما في مقدّمته، من كتابات نقدية تُذكر في موضعها لجان-پيار ريشار Jean-Pierre Richard، إيڤ بونفوا Yves Bonnefoy، إنيـد ستاركـي Enid Starkie، سوزان برنار Suzanne Bernard، جان-پيار غيـوستو Jean-Pierre Giusto، ستيف مورفي Steve Murphy، جاك رانسـيـر Jacques Rancière، ألان باديو Alain Badiou، ميشيل دوغي Michel Deguy، باتريس لورو Patrice Loraux، ألبير بي Albert Py، إيڤ روبول Yvres Reboul، أندريه غويو André Guyaux، آتيس روزنستيل Agnès Rosenstiehl، جان-فرانسوا لورون Jean-François Laurent، وپيار ميشون Pierre Michon وآخرين.



الآن جوفروا

آرتور رامبو، أو الحرية الحرة(*)

في إحدى رسائله إلى أستاذه إيزامبار، يوم كان هو في سن السادسة عشرة، ابتكر رامبو صيغة «الحرية الحرة» la liberté libre ولم يعد إلى استعمالها فيما بعد. لعلها كانت بالنسبة إليه صيغة استفزازية. ما الذي كان رامبو يعيبه يا ترى على أستاذه؟ يعيب عليه أنه ما كان يقوم في الواقع بأي شيء. لا شيء سوى التفوه بمخطابات جمهورية وديمقراطية وإنسانية لا يستمد منها أية خلاصة. وذلك في اللحظة التي كان العمال فيها يُعدمون. ولا يغيبن عن أذهاننا أن رامبو كان قد ظهر للتو كومونة باريس وأمضى في صحبة الثوار فترةً صحيحاً أنها كانت قصيرة، ولكن هذا لا يبرّر طمسها كما يفعل البعض عامدين. أجل، كان العمال يُعدمون أو

(*) Alain Jouffroy, "Arthur Rimbaud ou la liberté libre" entretien réalisé par Kadhim Jihad Hassan, Paris, 1991.

هذه الصفحات مجتزأة من حوار مطول أجريناه مع الشاعر والناقد الفرنسي الآن جوفروا، ونُشر بترجمتي في مجلة «الكرمل» (العدد المزدوج ٤٠-٤١، ١٩٩١)، كما صدرت مقتطفات منه بالفرنسية في مجلة "ديغراف" (Digraphe, Paris, n° 58, déc. 1991 et n° 59, mars, 1992). نقتطف منه هنا الصفحات المتعلقة برامبو، سيرته وشعره. وقد عمدنا إلى حذف أسئلتنا ومنحنا إجابات المتكلم، وهي بالأصل طويلة واستطراذية، طبيعة مقالة. وكان جوفروا قد حصّ رامبو بدراسة حملت عنوان «آرتور رامبو أو الحرية الحرة» استعرنا عنوانها لحوارنا هذا بالإنفاق مع المؤلف:

Alain Jouffroy, Arthur Rimbaud ou la liberté libre, éditions du Rocher, Paris, 1991.

يتلقون من الفرسانتين^(١) تهديدات بالإعدام. كان رامبو يعيب على أستاذه الإحجام عن الفعل، ومداواة منزلته الاجتماعية. ندين بوجودنا للمجتمع، ليس كذلك؟، يقول له رامبو متهكماً. ويمضي في القول: أنا مثلك مدين بوجودي للمجتمع، لكن ليس على شاكلتك. أنت لا تفعل شيئاً، وأنا سأقوم بشيء ما. هي صيغة عفوية ولا شك، مقولة صبي مناهض لكل شيء: العائلة، الكاثوليكية، الموروث القومي، النزعة الوطنية الفرنسية، ما كان هو يدعو: « le patrouillotisme français » مازجاً هكذا بين « le patriotisme » وهي النزعة الوطنية، و « la trouille » وهي صفة الهلع والخوف. عبر هذه الصيغة أو المقولة، كان يريد أن يدين، عبر أستاذه، جبن الأفكار الأخلاقية والإنسانية التي تنسم بالسخاء ولا نجد سبيلها إلى التطبيق، لا ولا تعود على أصحابها بنتائج خطيرة. ذلك أن إيزامبار، منذ أن قام رامبو بهروبه الأول إلى باريس ووجد نفسه عاجزاً عن تسديد ثمن تذكرة القطار، واقتيد بالنتيجة إلى الحبس، فكتب لأستاذه يسأله تسديد المبلغ، بات، أي إيزامبار، يشعر بالخوف من تلميذه ويدرك تمام الإدراك أن من المتعذر ترويضه. الحرية الحرة هي، إذن، مطلب مزدوج. حرية مساوية لحرية أستاذه، وحرية هو نفسه، الخلافة لحرية أخرى، وفي أولها حرية الشاعر. هكذا يطالب هو أستاذه بأن يقوم بأشياء يعرف هو أنه لن يقوم بها أبداً، ويعلن له، في برنامج المتضمن في «رسالتي الرائي» عن أنه، من ناحيته، سيذهب إلى آخر مدى ممكن، حتى التشريح الكامل لجميع الحواس. ثم إننا نعرف كيف يقتاد رامبو معلّم

(١) الفرسانون تسمية أطلقت على أعضاء الحكومة بعد عودة النظام الجمهوري عقب أسر البروسيين الألمان لـ ١٨ مليون الثالث في ١٨٧١، وذلك لكونهم أثروا بقل مقر حكومتهم وأقامتهم إلى فرساي Versailles، قرب باريس، لتفادي الانتفاضة الشعبية في العاصمة، التي دعت إليها «كومونة باريس» (المنحرم).

المدرسة المسكين إلى المقهى ويُفهمه أنه قادرٌ على الاضطلاع بجميع الجرائم الممكنة. إنه يقود أستاذه إلى لجنون. هكذا أرى أنا أنَّ هذه الصيغة إنما تصوّر بادئ ذي بدء وجود رامبو كلّه، دون أن يكون هو مدفوعاً إلى صياغة ذلك في نظرية. بل بالعكس كان يتكلّم تلميحاً، وخلافاً للاعتقاد السائد، لم يكن رامبو رجلٌ براجم. كان يضع لكلّ طور من حياته عدداً من المبادئ لا ينفكّ يراجعها عبر الفعل في أطواره اللاحقة: هو ممارس للنقد الذاتي دائم.

الحرية الحرة هي حرية حرة بإزاء الحرية التي نكون حقّقناها لتوّنا. بالكتابات أو عبر الفعل. ليست الحرية بحدّ ذاتها هي الهدف. بل تكمن وظيفتها في تجاوز حدود هذه الحرية. مهما كانت هذه الحدود. طوباوية مطلقة، لم يعيشها أحدٌ حقاً، لكنّ رامبو كان يبادي بها كمبدأ شعريّ للحرية المطلقة. وهذا شيء بالغ التأثير، خصوصاً عندما تقرأ رامبو، كما فعلتُ أنا، في سنّ السادسة عشرة أو الخامسة عشرة، وعندما يتحوّل رامبو أو أيّ شاعر تقرأه إلى مُحاورٍ غير مرئيّ. يصبح هو الرفيق الذي تتحاور وإياه بلا انقطاع كما لو كان هو صميميّتنا نفسها التي تتحاور وإياها. شيء يمكن الفرد، داخل معاناته وعذابه الخاصّ، من أن يعي وجود عذابٍ كونيّ. وهذا ممّا يجعل المرء محدوداً في ذاته قبل أن تأتي لتحديداته الموانع الاجتماعية التي تشكّل جوهر المجتمع نفسه، قاعدة اللعبة الاجتماعية وشرط وجودها. أنا، شخصياً، وجدتُ محاورٍ هذا، في أكثر لحظات حياتي حرّاً وظلاماً، في اثنين، هما آرثور رامبو وأندريه بروتون. ليس الخرق الذي تمارسه الحرية الحرة، إذن، خرقاً للتحديدات الاجتماعية وحسب، بل كذلك للتحديدات والقواعد الضمنية التي يمثل إليها المرء في رغباته أو استهوائاته الشخصية. هو قلبٌ للمنظورات مزدوج. وهذا ممّا يتمخض عن تناقضات وإساءات فهم. فالمجتمع أو الآخرون يراقبونك ويبحثون في مسيرتك عن تماسك ما. وعندما تنقض القانون الذي كان قانون رغباتك في طور معيّن، لا يعود أحدٌ يفهم شيئاً. وهذا ما كان رامبو يقرّ منه تماماً. لم يكن ليعبأ بنظرة المجتمع ولا بما

يفكر به عنه الآخرون. الشيء الوحيد الذي كان يلوم عليه نفسه هو المكوث في محلّ أو لحظة فكرية معيّنة في لحظة تبدو له فيها متجاوزة منذ زمن بعيد. هذه هي الحرية الحرّة. وهي، كما أعتقد، مبدأ الإبداع الشعري، لا لشاعر بذاته، وإنما للجميع.

أتبع رامبو إلى أبعد الحدود هذا المبدأ الثوري، الذي أدعوه أنا مبدئاً «كومونياً» (نسبة إلى كومونة باريس)، وذلك بالمعنى السياسي للكلمة، معنى التهديم الثوري، ما دام كتب نوعاً من دستور شيوعي لم يحتفظ به ولكن صديقه الأساسي في تلك الفترة، الشاعر إيرنست دولايه Ernest Delahaye، يذكره في مذكراته التي يستعيد فيها خطاب رامبو يومذاك. هذا الدستور أقرب في رأبي إلى پرودون^(١) منه إل ماركس. ومن ناحية أخرى، هناك المبدأ الشمسي لرامبو، مبدأ يعرفه كلّ من قرأ شعره، هذا الهيام بالصباح، بالفجر، باليقظة، بالشمس، محاولته في إعادة أخيه الذي يدعوه هو بالأخ المسكين، عنث فرلين، إلى شرطه كابن للشمس، وتمكينه من الالتحاق بالجنوب هرباً من الشمال. وذلك لا عن كره بل عن ذعر من ليل الشمال وبرده الرهيب. كان يريد العثور، في ما وراء المتاريس الأوروبية، على حقيقة بشرتها ولادة المسيحية في أوربنا، أوربنا التي انقطعت عن الأصل الإغريقي أو الزرادشتي (لا أحسب أن رامبو عرف الزرادشتية، لكن من المهم أن نلاحظ أن نيتشه كان يبحث في الاتجاه نفسه في الفترة نفسها تماماً). وأنا أعتقد أن رامبو كان منذ تلك الفترة، بل منذ البداية، منجذباً إلى الجنوب العربي. معروف أن والده حاول (حاول على الأقل) ترجمة القرآن إلى الفرنسية، ونعرف من إيزابيل، شقيقة رامبو، أن الأخير كان يقرأ منذ الطفولة إلى جانب الكتاب المقدس. وإذا كان إيڤ بونفوا Yves Bonnefoy يؤكد، مستنداً إلى إيفيلاس ليفي Ephilas Lévi، أن رامبو كان

(١) هو يار- جوزيف پرودون (1809-1865)، Pierre-Joseph Proudhon، مفكر اشتراكي مرسى نكر للإدارة الدّائنة للمعامل.

يعرف «القبلائية» اليهودية، فأنا لا أحسبه مصيباً، أو أن الأدلة على مثل هذا الزعم غير متوفرة في عمل رامبو نفسه. بينما نرى إلى رامبو، في قصائده التي كتبها باللاتينية قبل أن يكتب الشعر بالفرنسية، وهو يتحدث عن يوغرتا ويُسبِّه به الأمير عبد القادر، الذي كان أبو رامبو نفسه يتحدث عنه ويُطري على شجاعته ودهائه كمحارب. فيما بعد، في اليمن والحبشة، سنرى إلى رامبو وهو يستند إلى القرآن في محادثاته مع قادة القوافل وحداة الجمال، بل يُعرض نفسه في إحدى المرات للضرب من لدن بعض المسلمين ممن رأوا في تفسيراته تحريفاً أو تأويلاً بالغ التحرر لكلام إله الإسلام. واضح، إذن، أن رامبو جمع منذ البداية عالم الجنوب بدينيا العرب. وهذا كله مرتبط ولا شك بسيرة أبيه، الغائب عن العائلة، وعلاقة رامبو بصورة الأب، إذ سعى لا إلى تخطي أبيه فحسب، ذلك الأب الذي بقي يعمل في الإدارة العسكرية الفرنسية في الجزائر، بل كذلك إلى تخطيته. وهنا يأتي رعب رامبو من العكس، وذلك ردّاً على الحدود التي بقي الأب منحسباً فيها، حدود الحياة العسكرية. يُقال إن أبا رامبو كان حاضراً في كومونة باريس، لكن لا أدلة على ذلك. ولكن مما لا شك فيه أنه كان علمانياً ومناصراً للجمهورية، خلافاً لأم رامبو التي كانت، كما هو معروف، بروفنسالبة كاثوليكية، محدّدة بهاتين الصفتين إلى أبعد الحدود، أي وريثة لما هو فرنسي، ولما كان رامبو يجده بالتحديد كريهاً: «كلّ ما هو فرنسي منفر»، كان رامبو يقول، هو الذي كان في بداياته يقيم تمييزاً بين باريس وبقية فرنسا، معتبراً أن باريس تغلت من المنطق الفرنسي، وهذا صحيحٌ وخاطئٌ في آنٍ معاً.

هكذا أرى أنا في رامبو مزيجاً من الكومونية والأورفيوسية. الأولى شدته إلى مشروعه في التحويل الثوري للعالم والحياة، والثانية جسدت مسعاه التحويلي هذا عبر الغناء أو «خيمياء الكلمة». هنا تحضرني محادثته مع صديقه دولانيه، سجلها الأخير، وهي منشورة ضمن أعمال رامبو ورسائله. محادثة يسر له فيها برؤيته للصنيع الثوري. صنع سيعمد إلى المساواة بين الجميع،

فلا نعود بحاجة إلى أي ترف، إذ نحد الترف كلّه، وفي أسمى أشكاله، متجسداً في الطبيعة. وفي تلك اللحظة بالذات يقطف رامبو وردة، وردة زنبق من النوع الجميل والموجود في كل مكان، ويعرضها على صديقه ويقول له إن أكثر الفنون حذقاً لن يقدر أن يحقق شيئاً بمثل هذا التناسق. هما إذن المساواة والخلق، كما نجد أنموذجهما في الطبيعة وليس على أيدي اختصاصيي الفن، هؤلاء الذين كان رامبو يدعوهم، مزدرياً، بالزراير. ذلك أن مفهوم الفن نفسه كان ينبغي في نظره توسيعه، والشعر نفسه ليس ينتمي إلى الأدب. هكذا كان الكلّ يشكّل لرامبو كلاً حقيقياً، وكان الكلّ ينخرط في رؤية شاملة للكون، جغرافية-شعرية هي في الألوان نفسه جغرافية-سياسية. هذا كلّه، الذي هو بذرة فكر مغاير للفكر المهيمن في الغرب، حدّسه رامبو منذ البداية. لقد استخدم رامبو المفهوم الشمسي، ومفهوم الثورة الاجتماعية، ولكنّ الاثنين لم يكفياه لتحقيق مصيره كفرد، أي تجاوز جميع مراحل فكره الواحدة بعد الأخرى. فهجر الثورة الاجتماعية لأنّه عاش في جسده، بالتعبير الحرفي للكلمة، فشل الكومونة، وكان من أول من أدركوا أنّ الطريقة التي بها خاض الثوار فعلهم ما كان يمكن إلا أن تفضي إلى الفشل. وعليه، فخلفاً لما يرذّه البعض، لم يكن رامبو باحثاً عن الفشل، بل الظفر هو ما كان يريد.

هذا كلّه حاضر في عمل رامبو نفسه، وفي تكامل آثاره. تكامل لا تقبض عليه الرؤية الأكاديمية لتجربة رامبو، التي تعتمد إلى تقسيم هذه التجربة إلى شطرين متعارضين. قالوا في البدء إن «فصل في الجحيم» هو العمل الأخير الذي كتبه رامبو، أي بعد «إشراقات»، وإنّه يودّع فيه الشعر. ثم جاء آخرون ليثبتوا أنّه، بالعكس، كتب شطراً من «إشراقات» قبل «فصل في الجحيم» وشطراً آخر، هو الأكبر، بعده. وإلا فلن نتمكن من فهم قصيدة «ديموقراطية» (في «إشراقات») التي يفيد فيها رامبو بصورة واضحة من رحلته إلى سومطرة عندما تطوّع في البحرية الهولندية وخرج معها إلى جاوة، ليفرّ منها بسرعة. ما يتضح في هذا النصّ هو حدس رامبو مخاطراً الاستعمار وتخمينه المبكر لأسطورة الديمقراطية الغربية التي يريدون حملها إلى ما يدعى اليوم بالعالم

الثالث. هذه القصيدة هجوم شعري، أي سياسي، شأنها شأن كل ما هو شعري بحق. رامبو نفسه كتب قصائد سياسية بالمعنى القوي للكلمة. قصائده في الكومونة، مثلاً، وقصائد أخرى مبكرة مثل «الحذاء» و«قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين». جمع رامبو كل ما رأى في البلدان وجميع معايناته وملاحظاته بما عاشه شخصياً، ضمن ما أدعوه أنا بالتسكع الإرادي داخل جميع الأنساق. هو هائم داخل الأنساق: أمر هام. لا يشرّد كيفما اتفق أو في أي مكان كان، وإنما حيثما يحدث كل شيء: في الأرض الشائعة، المشتركة، وفي الواقع المشترك، العالم المشترك الذي يعيشه الجميع. يهيم في هذا العالم، داخل العالم، و«ليس في الغيوم» كما يقول تعبير شائع. وهذا الهيام لا يشكل غاية في ذاته، بل هو إحدى وسائل التشويش المنشود، ومنهج معرفة للواقع مغايرة. يمكن أن نتحقق من هذا الارتباط لقصائد رامبو بما عاشه من مراجعة الأماكن التي كتب فيها أشعاره، وتفحص الطريقة التي يعبر فيها، دون أن يقول ذلك، عن تجارب معيشة مخصصة. إنه يعبر عنها لا بالتفصيل، بل على شاكلته اللمّاحة التي يقول فيها كل شيء «حرفياً وجميع المعاني». وعندما قرّر رامبو الخروج نهائياً، ولم يصطحب أحداً، ولا حتى فرلين الذي نكصّ يومها إلى الكاثوليكية، والذي كان رامبو يدعوه للسخرية، لويولا (باسم الناسك الباسكي المعروف)، فإنّ هذه المسافة التي يتخذها من الآخرين، وفي أولهم فرلين (مسافة لا يخونهم فيها، ما دام سيبحث بنسخة من «فصل في الجحيم» إلى فرلين الذي كان قابلاً يومذاك في السجن بعد المشادة الشهيرة التي جرح فيها رامبو برصاصة من مسدّسه، وإنما يتعد بها عنهم وكفى)، أقول إنّ هذه المسافة إنّما يتخذها رامبو من نفسه أيضاً، وأولاً. وهناك، في المنقلب الآخر الذي انتهى به الأمر إلى بلوغه، لم يعد رامبو بحاجة إلى الشعر. لكنّه، وهذا بحذ ذاته مدعاة للتأمل، لا يكفّ عن تدوين ملاحظات هي نقاط ارتكاز شخصية لم ينقطع عن تسجيلها حتى على النّقالة التي أرجعته إلى فرنسا مبتور الساق. أحسب أنّه دون، خلال كل تلك السنوات، الآلاف من هذه الملاحظات، ثمّ بدّدها أو أنّها فُقدت. وإنّ

رجلاً يصزّ على التدوين بهذه الشاكلة المحمومة، وسط ذلك القبط الإفريقي الخائق، أو البرد الفارس، وحتى على النقال التي تحمله مشلول الساق، لا يمكن أن يكون هجر الكتابة.

أكثر من هذا، فعندما يقول رامبو لشقيقته إيزابيل، بحسب روايتها هي، إنه كان يريد تدوين حكاية رحلته أو أوديسته هذه، حكاية نزوله على النقال من هراري حتى البحر، فهذا يرينا جيداً أنه كان ما يزال يريد تمكين الآخرين من مشاطرة تجربته. لكن ليس على الشاكلة الشعرية كما نفهمها نحن، بل في كتابة شفافة، أدعوها أنا بالكتابة البراغمية أو العملية. كتابة هي طريقة في التمكين من تحقيق هذه المشاركة بأبسط نحو ممكن، وذلك لا باعتباره مؤلفاً، فنحن نعرف كم سخر رامبو، منذ البداية، وبخاصة في «رسالتي الرائي»، من مفهوم المؤلف. كما نعرف كم كان يرى أن اعتبار المرء نفسه مؤلفاً إنما هو شيء عبثي. أدرك منذ البداية أن شاعراً إنما يمثل لقوى تتخطاه، وأن الآخر هو بجميع الأحوال من يحمل البراع بحق. أدرك أن القوة الحق ليست هي الذات وإنما ما يسكن الذات، الاندفاعات الآتية من جميع المصادر، من المعيش ومن الثقافة، ثقافتنا نحن والثقافات الأخرى، اندفاعات وحوافز محايدة لكل رغبة مبدعة. ما تعنيه مقولة «الأنا آخر» هو هذا: صيغة مفتاحية لفهم كل شيء، الأنا هي الآخر، وهي لا تكون الآخر نفسه في كل مرة، بل هي آخر باستمرار، إنها آخرون. «أنا» هي بداية جنم: أنا، هو، نحن، أنتم، هم... هي هؤلاء جميعاً، المرتبطون جميعاً بـ«أنا» متحققة عبر الآخر. عاش رامبو جميع هذه الأطوار، وبالغ العفوية كان ينتقل من ضمير إلى آخر. وفي حوار مع ثرلين («البعل الجهنمي» و«العذراء الحمقاء» في «فصل في الجحيم») لا نعرف على وجه الدقة من هو رامبو، ولا من هو ثرلين. في «البعل الجهنمي» شطر هو رامبو، وآخر هو ثرلين، والشيء نفسه بالنسبة للعذراء الحمقاء التي نرى فيها تارة هذا وطوراً ذاك. أدرك رامبو أنه في هذا التقارب بين كائنين، تقارب نعيشه في الصداقة أو الحب، والذي ينتهي في تراجيديا الافتراق النهائي والتمزق الناجم عن الخيبة

والإحساس بخيانة الآخر لنا، في هذا الإحساس الملازم للوجد، وفي سوء التفاهم هذا المرافق للحب، أقول أدرك أن المرء في هذا كله يكون نفسه والآخر في آن معاً. يعتقد البعض أن هذا الحوار كان محض تخييل أدبي، وهذا غير قابل في رأيي للتصديق من لدن رجل عودنا على ربط كل ما يكتبه بواقعة فعلية. رجل لا ينبع أي مكتوب عنده من مجانية أدبية، بل يمثل كل شيء عنده إلى معاينة وإلى إحساس. إن في اقتصاد التعبير الشعري لرامبو، وفي تنازله عن التشبيه والصورة والمجاز، ما يتجاوز الأسلوبية الأدبية إلى مستوى قاعدة أخلاقية، وإلى سياسة. هذا الرجل الذي كان يحلم بابل يربيه كما يفهم هو التربية ويجعل منه مهندساً، كان يرى في العلم والتقنية مخرجاً من ثقافة كان هو يعتبرها ميتة. والاعتقاد نفسه كان يوجه رؤيته للشعر الموضوعي. وسواء أكان مصيباً أم لا، فهو قد اعتقد بهذا. كان منذ مراهقته قارئاً (ربما شيء من السذاجة أحياناً)، لقصاص جول فيرن العلمية، ويعتقد بإمكان تطور الإنسانية عن طريق العلم. كان يجهد في ابتكار كتابة علمية إذا جاز التعبير. ووحده شاعر يقدر أن يتخذ قراراً هو بمثل هذه الجذرية. وحده شاعر يقدر أن يقول إنه ينبغي أن تتغير الكتابة. بل ربما حتى أن تصبح الكتابة غفلية (مجهولة المؤلف). هذه الكتابة نجدها في النصوص الاستكشافية التي بعثها رامبو من بلاد الأوغادين الإفريقية إلى الجمعية الجغرافية الفرنسية التي نشرت في مجلّتها بعضها، وألقت، يا للحماقة!، بالبقية في سلّة المهملات. نصوص كتب رامبو النصّ الأوّل منها مستنداً، كما يصرح هو نفسه، إلى شهادة صديقه اليوناني سوتيرو، الذي عرفه هو هناك وكانت له به ثقة عالية، وبعثه هو نفسه إلى الأوغادين ليقيم هناك متجراً للبرّ ويعود له بأخبار البلاد. هكذا كان رامبو الإفريقي: مزيجاً من البراغماتية والاستكشاف.

ينبغي في رأيي أن نتوقف عند المفارقة التالية: إن كثيرين ينظرون إلى مرض رامبو، الذي كلّفه حياته، ينظرون إليه كما لو كان قدراً محتوماً في مساره الشعري. الحال، كان ذلك حادثاً. حادث قطع مساراً. أصيب رامبو بعلّة ولم يبادر إلى معالجة نفسه في الوقت المناسب، لأنه كان ميّالاً إلى نزع

الضَبْغَةُ المَأسَاوِيَّةُ عَن كُلِّ شَيْءٍ (وَهُوَ الَّذِي طَالَمَا كَتَبَ لِأَمِّهِ رَاجِئاً إِيَّاهَا أَلَا تَكُونُ فَرِيسَةً أَفْكَارٍ سَوْدَاءَ). إِنَّ هَذَا الرَّجُلَ الْعُضُوبَ، الَّذِي كَانَ يَنْعَتُ الْحَمِيعَ بِالْحُمَقِ، كَانَ فِي الْوَاقِعِ صَاحِبَ طَبِيبَةٍ شَاسِعَةٍ، وَنَهَائِيَّةٍ. لَمْ يَشَأْ رَامِبُو التَّزْوِلِ مِنَ الْمُنَاطِقَةِ الْغَائِبِيَّةِ حَيْثُ فَاجَأَهُ وَرَمَ إِحْدَى رَكَبَتَيْهِ، إِلَى الْمَدِينَةِ، إِلَّا بَعْدَمَا يَكُونُ رَتَّبَ حَسَابَاتِهِ وَوَفَّى بِجَمِيعِ التَّزَامَاتِ لِلْآخَرِينَ. لَقَدْ دَفَعَهُ حَسَنُ التَّرَاهَةِ لَدَيْهِ حَتَّى إِلَى تَسْدِيدِ دِيُونِ شَرِيكَهِ الْمَتَوَفَّى لِابَاتِهِ Labatut وَطَلَبَ مِنْ أَمِّهِ جَوَارِبَ لِلدَّوَالِي، وَلَمْ يَدْرِكْ أَنَّ مَا كَانَ يَشُلُّ خَرَكْتَهُ لَمْ يَكُنْ دَوَالِي بَسِيطَةً وَإِنَّمَا مَرَضٌ فَعَلِيٌّ. يَتَحَدَّثُ الْبَعْضُ عَن انْتِحَارٍ إِرَادِيٍّ أَوْ عَمَلٍ غَيْرِ وَاعٍ لِدَافِعِ الْمَوْتِ عِنْدَهُ. أَنَا لَا أَعْتَقِدُ بِهِذَا. بَلْ أَحْسِبُ، بِبَسَاطَةٍ، أَنَّ رَامِبُو قَدْ غَلِبَهُ تَفَاؤُلُهُ. وَلَوْ كَانَ - وَهَذَا هُوَ الْمَهْمُ - عَالِجٌ نَفْسَهُ فِي الْوَقْتِ الْمُنَاسِبِ، أَفَمَا كَانَ سِيَوَاصِلَ مَشْرُوعِهِ؟ نَعْرِفُ كَيْفَ فَكَّرَ بِالْعُودَةِ إِلَى عَدَنَ مُسْتَعِيناً بِعُكَّازٍ مَا إِنْ بَتَرُوا سَاقَهُ، قَبْلَ أَنْ يَعِمَّ الشَّلَلُ السَّاقَ الْآخَرَى. كَانَ مُتَاهِباً لِكُلِّ شَيْءٍ. كَانَ مَشْرُوعُهُ بِالْغِثِ الثَّعْقِيدِ: يَرِيدُ الذَّهَابَ إِلَى زَنْجِبَارَ، وَإِلَى مَدَغَشْقَرِ وَتُونِكَانَ، وَإِلَى الْهِنْدِ وَالصِّينِ وَالْيَابَانَ وَبَنَّمَا. مَا كَانَ سَيَكْتَشِفُ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ، بَلْ أَيْ شَيْءٍ مَا كَانَ سَيَكْتَشِفُهُ هَذَا الرَّجُلُ الْبَاحِثُ، الَّذِي كَانَ يَحْلُمُ بِالْإِلْمَامِ بِالْهِنْدَسَةِ وَخَوْضِ الْمَغَامَرَةِ التَّقْنِيَّةِ دُونَ أَنْ يَكْفَى فِي الْأَوَانِ ذَاتَهُ عَن طَرَادِهِ الرُّوحَانِيِّ؟ كَانَ سَيَكْتَشِفُ الْهِنْدُوسِيَّةَ وَثِقَافَاتٍ أُخْرَى أَكْثَرَ فِتْنَةً أَوْ غُرَابَةً مِمَّا كَانَ يَعْرِفُ حَتَّى ذَلِكَ الْحِينِ. كَانَ سَيَعْدَلُ، كَمَا عَوَّدَنَا عَلَيْهِ، أَفْكَارَهُ وَمَشَارِعَهُ، وَلَا نَقْدَرُ أَنْ نَخْمَنَ مَا كَانَ سَيَفْعَلُ. إِنَّ هَذَا الرَّجُلَ الَّذِي كَانَ يَدَوِّنُ، عَن كُلِّ شَيْءٍ، وَحَتَّى عَلَى النِّقَالَةِ، مَلاحِظَاتٍ لَمْ يَحْتَفِظْ بِهَا أَحَدٌ وَلَا نَعْرِفُ مَا كَانَتْ تَضُمُّ، رُبَّمَا كَانَ سَيَتْرَكُ لَنَا رَحْلَةً شَعْرِيَّةً إِلَى الضَّيْنِ كَهَذِهِ الَّتِي كَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَنْتَظِرَ سِيغَالِينَ Segalen فِي بَدَايَاتِ هَذَا الْقَرْنِ لِنَتَوَقَّرَ عَلَيْهَا. سِيغَالِينَ الشَّاعِرَ الرَّامِبُوتِيَّ هُوَ أَيْضاً، وَالَّذِي مَرَّ، فِي أَعْقَابِ رَامِبُو، بِعَدَنَ، وَمِنْ هُنَاكَ انْعَطَفَ إِلَى الضَّيْنِ.

أَكِيدُ أَنَّ مِنْ غَيْرِ الْمُمْكِنِ الْكَلَامَ بِكَامِلِ الْجَدِيدَةِ عَنِ الْعَمَلِ الْغَائِبِ لِرَامِبُو،

لكن القول بأنه ما كان، لو لم يرحل هذا الرّحيل المبكر، سيقوم به، لا يقلّ عدم جدية. إنّ الكثيرين، بمن فيهم السوراليين وبروتون Breton نفسه، قد استقروا على الاعتقاد بأنّ العمل الأخير الذي كتبه رامبو هو «فصل في الجحيم» الذي يكون قد ودّع فيه الشعر. الحال، إنّ من الثابت الآن، رغم هذا الوداع للشعر، أنّ العمل الأخير هو «إشراقات»، التي كتب رامبو صفحات قليلة منها قبل «فصل في الجحيم» وأكمل البقية بعده. كان الجميع يريدون التأكيد، والارتياح عبر ذلك، من أنّ رامبو كان قد قرّر هجران الشعر. الحال، أبداً لم يكتب رامبو شيئاً من هذا القبيل. لقد سخر من الشعر، ومن شعره هو نفسه، ومن الفنانين، ومن الناس أجمعين، لكنه لم يتحدث علناً قطّ عن هجران الشعر. وإذا ما نحن أخذنا بهذا الاعتقاد، فلن نعجز عن فهم قصائد عديدة من «إشراقات» فحسب، بل كذلك إعلاناته المتتالية لأمه ولصديقه دولايه عن مشروعه في وضع كتاب في هراري وبلاد الغالا. وكذلك الصور العديدة التي التقطها لهذه البلدان، والأدوات العديدة (مقاييس للأبعاد وسواها) التي كان يطالب بأن تُرسل له.

نعت بروتون هراري (مسيراً إلى رحلة رامبو إليها) بـ «المُنْفَرَة»، وكتب بالحرف الواحد: «ليس ثمة بالنسبة إليّ من هراري»، ليعود في محاوراته المجموعة في كتاب ليعذل موقفه من الشاعر. لكنّ أساسيّ نقد بروتون لرامبو، الذي كان هو يعدّه مرجعاً شعريّاً، ماثل في الصفحة التي بها يقدّم بروتون رامبو في «أنطولوجية الدّعابة السوداء» *Anthologie de l'humour noir*. سيكون من المفيد أن نعيد قراءة هذه الصفحة. ولئن كان بروتون قد أدرج رامبو في الأنطولوجية، عبر نصّه المضادّ للإكليروس: «قلب تحت جبّة» *Un Cœur sous une soutane*، فهو كان يعتقد مع ذلك بغياب الدّعابة لدى رامبو. كتب بروتون: «إنّ ما في الدّعابة، كما نفهمها نحن، من مُبَلِّل، وصاعق، ورائع، وما تفترضه من قدرة على الرّدّ المفارق البالغ التجرّد، لهو بعيدٌ عن أن يجد مرتعه الخصيب لدى رامبو». تناقض أول: ينكر بروتون على رامبو حسن الدّعابة الشعرية، ومع ذلك فهو يدرجه في

منتخباته. ويواصل بروتون: «ينبغي القول إن مثل هذه الدعاية لم تفلح قط في التعبير عن نفسها في عمله إلا في بعض المناسبات، وحتى هنا فهي لا تستجيب إلى الفكرة الشمولية التي تكونها نحن عنها إلا بصورة ناقصة. إن التعبير الجسماني لرامبو في الصورة الفوتوغرافية التي تركها عنه كارجا Carjat، أو صورته في إثيوبيا، لهو كافٍ لإبعاد كل رغبة بهذا الصدد». يستند بروتون، إذن، إلى صور فوتوغرافية ليقول بعدم توفر رامبو على الدعاية! هوذا يواصل: «إن نظرة مدعي الزوى الزاشحة، نظرة المغامر شبه المنطفئة لا تكاد تسمح بالتقاط أي شيء من المكسر العميق الذي لا يحتجب أبداً احتجاباً كاملاً في نظرات من يولدون دهابين أو ساخرين». كيف يمكن يا ترى الحكم على نظرة رامبو بمثل هذه الثبرة الصارمة الجازمة ونحن نعرف أن صور رامبو في الحبشة هي من العتمة بحيث لا نقدر أن نتبين فيها نظرتة؟ صحيح أنه يبدو فيها على شيء من الهرم أو التعب، إلا إن نوعية الصور لا تمكن حقاً من الحكم على درجة حدة النظرة التي كانت لرامبو في هراري. ويواصل بروتون، مقارناً هذه المرة بين رامبو ولوتريامون Lautréamont، مرجحاً كفة الميزان لصالح الأخير: «ربما كان هنا مكمّن ضعفه [أي رامبو]: إن التصور الحالي للشعر والغز، في حدود كون هذا التصور يظل محدداً بحاجات عصر، وكونه هو نفسها يساهم في تحديدها بقوة، قد منح الدعاية مكانة خاصة لم تكن لتتمتع بها حتى الآن. إن الحساسية الحالية بكاملها تظل فيها مستيقظة، ونحن ليس في مقدورنا القول إن رامبو يرضيها من وجهة النظر هذه كما يفعل لوتريامون مثلاً. وذلك، أولاً، لأن الإنسان الجواني والإنسان البراني لم يفلحا قط في العيش لديه بانسجام. إنهما يتناويان، وحتى في الشطر الأول من حياته يعترض أحدهما الآخر باستمرار». بروتون يشطر، إذن، رامبو شطرين، كما فعل الآخرون، رامبو الشاعر ورامبو الرخالة، جاهلاً أن رامبو كان مزدوجاً منذ البداية. ثم إنني أجد عبارته عن الانشطار الآخر المزعوم لرامبو (الإنسان الجواني فيه والآخر

البراني) متناقضة ومجانية من حيث المنطق المحض: فكيف يمكن لإنسائين أن يتناوبا (أي أنهما لا يتزامنان) لدى كائن وفي الأوان نفسه يعترض أحدهما الآخر؟ يواصل بروتون: «سنهمل الشطر الثاني الذي هيمنت فيه الدمية، والذي يهزّ فيه مرقص عرائس بالغ الإسقام حزامه الذهبي على طول الخطّ...». أصبح رامبو هنا دمية: وهذا حكم قيمة لا معنى له. ثمّ إنّه ما كان يهزّ حزامه الذي يعلّق عليه سبائكته الذهبية (وكانت هذه هي الطريقة الوحيدة لحفظ المال يومذاك) باستمرار، وإنما مرّة واحدة يستحضرها في رسائله لأنّه ساخر من نفسه، ومؤكّداً، هو نفسه قبل الآخرين، سخافة الموقف الذي يجد فيه نفسه، قائلاً إنّ حمل السبائك يتسبب له بالزحار، وإنّه لا يقدر حتّى أن يتصرّف بذلك المال. فهو يضفي نسبة كبيرة على أهمية المبلغ الضخم الذي كان هو بحمله. هي بالتالي عبارة لا يمكن اغتفارها لبروتون. لنواصل القراءة: «... سنهمل هذا الشطر حتّى لا نعتبر سوى رامبو ١٨٧١-١٨٧٢، الإله الحقيقي للمراهقة الذي ينقص جميع الميثولوجيات. إنّ الرّضة العاطفية لتوفّر هنا للتصعيد سُبلاً للتفتّح هي من الثراء بحيث لا يعود العالم البراني ليشغل مكاناً أكبر ممّا في الأعين المترتبة لجميع أتباع ملّة الزنّ في اليابان». إنّ الجملة الأخيرة، المبدوءة بذكر «الرّضة العاطفية»، والمصوغة بمفهومية فرويدية لتمجيد رامبو الشاعر وحده، هي من الغرابة بحيث لا يمكن القبض على معناها بشكل مؤكّد. ينبغي أن نقول، للتخفيف عن بروتون، إنّّه كتب نصّه هذا في فترة كان ما يزال الاعتقاد فيها سائداً، كما أسلفت في القول، بأنّ النصّ الأخير الذي كتبه رامبو هو «فصل في الجحيم». كنت أسأل بروتون، عبثاً، كيف يمكن في هذه الحالة أن نفترّ نصوص «إشراقات» التي يستلهم فيها أسفاره إلى ستوكهولم وألمانيا وجاوة؟ قد يكون رامبو استوحى انطباعاته من الرّسوم والمحفورات التي كان بالغ الولع بها، ولكنّ هذه القصائد تتضمن أحاسيس قويّة ومشخّصة! يستأنف بروتون: «إنّ الرّجل الذي كان يتعلّم الرّيح [رامبو الرّخالة] ليذكّرنا بجميع البُسط الطائفة

الآتية من الشرق والتي يُقال إنها تمكّنتنا من أن نحطّم، على القدمين، في العفة والصيام، جميع الأرقام القياسية للسيارات وسواها. هذا جائز، أو غير جائز: فالأمران حقيقتان شأنهما شأن رامبو كاتباً قصائده وناثراً حُرُم المفاتيح في شارع ريفولي [بباريس]. هذه النادرة الأخيرة غير مؤكدة الصحة! «إن بروق الدّعاية الوحيدة، يواصل بروتون، التي نالها رامبو، إشراقاته الوحيدة من نوع آخر يتجاوز «إشراقات» - ولا ننسِين أن «مُحترفاً» للدّعاية من نمط جاك فاشيه Jacques Vaché كان سيرى فيه شخصاً صيبانياً ومُحزناً - نقول إن بروق الدّعاية الوحيدة لديه معتمّة أغلب الأحيان بنقع سخرية يائسة لا أكثر تضاداً منها والدّعاية». في هذا قدر من الصحة، من حيث أن السّخرية اليائسة ليست هي الدّعاية، ومن حيث أن الدّعاية وسيلة للتّصعيد الذي يمكن من تجاوز البأس. لكن السّخرية اليائسة هي الأخرى نادرة عند رامبو، وهنا نرى أن بروتون لم يقرأ رسائل رامبو (وهي لم تكن منشورة كلّها في زمنه)، وخصوصاً رسالته إلى نائب القنصل الفرنسي في عدن بعد صفة البنادق مع مينيليك يشرح له فيها خسارته ضاحكاً من نفسه ومُضحكاً الآخر^(١). هذه الرّسالة مثلاً هي التي كان ينبغي أن تمثّل في «أنطولوجية الدّعاية السوداء»، ففيها ترى إلى رامبو وهو يضحك ويتخذ مسافة من نفسه ويلعب على الكلمات. نواصل مع بروتون: «إنّ الأنا المهدّدة لديه بخطورة تظلّ عاجزة عموماً عن الوثوب إلى الأنا العليا بما يتيح تحويل التّربة النفسانية...». أف! إنها المفهومية الفرويدية من جديد! يواصل بروتون: «... فراح يواظب على الدفاع عن نفسه بوسائله الخاصّة مستمداً من البؤس الثقافيّ والمعنويّ لمن يحيطون به أسلحةً له. إنّه، أمام معاناته الخاصّة، يهاجم الآخرين بدلاً أن يذوب فيهم». هذا أيضاً حكم مجانيّ، فحتّى في الشّطر الثّاني (الذي لا يبدو أن بروتون عرفه جيداً) لم يكن المحيطون برامبو بائسين ثقافياً ومعنوياً. تتحقّق

(١) أنظر ترجمتها في آخر هذا الدّيون.

من هذا عندما نقرأ مذكرات ألفريد بارديه Alfred Bardey، «مذكرات برّ العجم»، هو الذي شغل رامبو في شركته لتصدير البنّ، أو عندما تفكّر بشخصيّة المستكشف جول بوريلي Jules Borelli، الذي عرفه رامبو أيضاً. لقد عرف رامبو أشخاصاً من مستوى رفيع. ويضيف بروتون: «وهنا خسرَ الفرصة الوحيدة لتطويعها [المعاناة] والظهور أمامنا سالماً». يعيب بروتون على رامبو، إذن، أنه لم يطوّع معاناته، وتبدو لنا الخاتمة ملتبسة تماماً. إلا إنّ هذه التحقّظات، وإن تكن صارمة أو قطعيّة، لا تقلّل، بل بالعكس، من قيمة بعض الاعترافات البالغة التأثير في «خيمياء الكلمة»: «كنتُ أحبُّ الرّسومَ الخرقاءَ وأعاليّ الأبوابِ وأنواع «الذّيكوراتِ» وسُرَادِقَاتِ الحِوَاقِ واليافطاتِ والمُتَمَنِّمَاتِ الشعبيّةِ والأدبَ العتيقَ ولائبتيّة الكنائسِ والكتبَ الخلاعيّةَ الخاطئةَ الإملاء»، وكذلك، وأكثر من كلّ ما عداها، قصيدته الرّائعة «حُلم» (Rêve)، المكتوبة في ١٨٧٥، والتي تشكّل الوصيّة الشعريّة والرّوحيّة لرامبو^(١). الحقّ، إنّ بروتون ممزّق بين صورين لرامبو تبدوان له متناقضين لأنّه هو نفسه حكمَ عليهما بالتناقض، ولأنّه لم يقبض على الرّهان الشّامل للبنية الديناميّة لما أدعوه أنا «كوكبة رامبو»، التي تشكّل نسبجاً لضمائر شخصيّة مختلفة مدفوعة إلى العمل: أنا وهو وأنت وهم ونحن وأنتم... كوكبة سائرة لاستكشاف جميع وجوه الواقع والذّات. لقد أعربَ بروتون هنا عن ضعفٍ فكريّ، لأنّه لم يقبض على رهان رامبو الحقّ، أو ربّما لأنّه أحبّ منذ شبابه صورة أولى لرامبو عمداً إلى أسطرّها ولم يعرف فيما بعد أن يكيّفها للصّورة الأخرى الأكثر

(١) شأنه شأن بروتون، يبدو جوفروا مفتوناً بمقطوعة صغيرة بهذا العنوان ضمنها رامبو رسالة منه إلى دولايه مؤرّخة في ١٤ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٨٧٤. ألفَ رامبو المقطوعة للدّعاية يومَ كان يتنظر تجنيده، الذي سيُخفى منه وفق القانون لأنّ شقيقه فريدريك كان يتهيأ لخدمة العلم. وهي تقع في دزيّة من الأبيات القصيرة، يبدأها بالقول: «في مرّقد الجند نحنُ جباة»، ويلعب فيها على أسماء الحنّة والنّيّة الفرنسيّين، بما يفقدها معناها أو حرارتها عند الترجمة. ولعلّ معث إعجاب بروتون وجوفروا بها ما يسودها من دعاية وتعدّد للأصوات. ولم تُدرج القصيدة في آثار رامبو الشعريّة، بل يمكن الاطّلاع عليها ضمن رسائله (المترجم)

اكتمالاً، الصّورة التاريخية والبيوغرافية (صورة السيرة) التي تحطّم في داخلها جميع هذه الأساطير. وبدل الإفادة من هذه الصّورة، كما يفعل البعض الآن، ومنهم أنا وألان بورير، شعرَ بروتون بالخيبة منها بالمقارنة مع رامبو الأوّل، وسقطَ، شأنه شأن كثيرين، وبينهم سيغالين نفسه، في تصوّر ثنائيّ لرامبو نقّيّ هو رامبو الرّائي صاحب «قصائد» و«فصل في الجحيم»، ورامبو آخر عديم النّقاء هو رامبو التّاجر. الحال، لم يكن رامبو النّقّي نقّيّاً حقّاً، ولا رامبو غير النّقّي عديم النّقاء تماماً: إنّ هنا جدلاً لا يقدر أن يقبض عليه تحليل من النمط المانويّ أو الثنائيّ كهذا.

كان هذا كلّه قائماً لدى رامبو منذ البدء، كما كتب آلان بورير. وهنا بالذّات تكمن أهمية مبادرة بورير الذي جاء ليذكّرنا به ويعيد استكشافه متّبعا رامبو في طرق أسفاره^(١). وما أضفته أنا هو التأكيد على البُعد السياسيّ لرامبو، سياسة رامبو التي يهملها بورير. ولقد ذكرته أنا بفكرة السّعادة التي طالما أكّد عليها رامبو في قصائده. بدل ربطها ببحثٍ مخفيّ لديه عن الاستقرار بمعناه العائليّ، يكفي أن نتذكّر أنّها تردّ بالحرف الواحد في الفقرة الأولى من الدّستور الأوّل للثّورة الفرنسيّة: «هدف المجتمع هو السّعادة المشتركة». «مشتركة» commun: من هنا جاءت المفردة communisme (شيوعية). عاش رامبو لحظات وافرة من السّعادة والجدل الشّخصيّين كتب عنها بروعة، ولا بدّ أنّه عاش سعاداتٍ مشتركة نعرف بعضها منها. لقد جرّب السّعادة المشتركة عبر المشروع الصّداقيّ مع فرلين، وعبر مشروع الزوجيّة مع امرأة حبشية بقيت لنا صورتها الفوتوغرافيّة. لقد أخفق المشروع مع فرلين بسبب من ضعف هذا الأخير وكاثوليكيّته، ومع هذا فلم يحقد عليه رامبو، بل رفض أن يرفع عليه دعوى بعددما جرحه فرلين برصاصة من مسدّسه، وترك له، قبل سفره إلى إفريقيا، نسخة من «فصل في الجحيم».

(١) ملاحظة من المترجم: يلنّح جوفروا هنا إلى كتاب آلان بورير «رامبو في الحبشة».

Alain Borer, Rimbaud en Abyssime, éd. du Seuil, Paris, 1984.

أما المرأة الحبشية فلا نعرف ما حدث له معها، لكننا نخمن بسهولة أنه إذا كان رجل مثله يغامر بالتزويج من امرأة فلأن شيئاً من الحب كان يجمعهما.

خلافاً لما اعتقد به البعض، لم يخسر رامبو في مجموع مشروعه التجاري. بل لقد ربحَ مَالاً وفيراً. وبالتالي فإنَّ القول بأنَّ شاعراً لا يمكن إلا أن يكون فقيراً، خاسراً، مسلوباً، إنما يستجيب إلى نظرة برجوازية متخلفة.

لقد ربحَ رامبو الكثير، وخسر الكثير - لأنه كان نزيهاً. وهو لم يتشكَّ من هذا كله، ولم يبقَ مستمراً في مكان واحد، بل زارَ البسفور بعد فشل مشروع بيع البنادق، ونشر مقالته عن مصر في «البسفور المصرية» *Le Bosphore égyptien*. لقد سيطر على الموقف فكرياً ولم يُطلِ الوقوف عنده. تُرِنا رسالته المذكورة إلى نائب القنصل كيف يطوِّع الفشل ويسرد إخفاقه بخفة روح. يسخر كالعادة من نفسه ومن كل شيء، ولا يتباكى البتة. وهذا التماسك لدى رامبو الأخير هو ما لم يقبض عليه بروتون. لقد عثم الجميع على هذا التماسك النهائي لأنَّ لدى الأدباء الفرنسيين إرادة في التمسك بالقيم التي تتحكم بالأحكام الأدبية. ينحنون أمام تفوق رامبو بالقياس إلى أدب فترته، ولا يقدرون على مقارنته إلا بلوتريامون (ليست هذه المقارنة من لدن بروتون بالاعتباطية)، فلا أحد يصمد في السباق مثلما يفعل رامبو، بل لقد كان متقدماً على السوربالية بخمسين عاماً، ومارسَ حتى الكولاج (اللصق الفني) داخل الشعر. لقد مارس آخرون، بودلير مثلاً، فنَّ محاكاة الشعراء الآخرين ومحاورتهم داخل القصيدة. وهذا ما قام به رامبو أيضاً في البداية، إذ حاكى جميع الشعراء الذين سبقوه، بدءاً بهوغو، بأدب فنونهم الشعرية وموسيقاهم الخاصة في كل مرة. لا يتعلق الأمر هنا، وبطبيعة الحال، بانتحال لغات الآخرين وصيغهم، وإنما بمحاكاة أفكارهم وطاقاتهم، هذا الشيء الذي يعرفه جميع الشعراء في البداية، والذي يظل ضرورياً لهم ليتجاوزوا طفولاتهم وخجلهم وجهالتهم الخاصة ومحدوديتهم. يحتاج المرء إلى محفزين ليتجاوز غواية الضمت هذه التي تنهّد جميع الشعراء الواعين بتفوق عبقرية الآخرين. لكنَّ المدهش في حالة رامبو أنه استطاع أن يتجاوز هذا كله بسرعة، بما فيه شعره نفسه، ولم يؤسس شهرته، كما يفعل الكثير من الشعراء، على اجتياح عدواني

وأبله يستثمرون فيه حتى سُرَّ الثمانين مكتشفات شعرية حققوها بين التاسعة عشرة والثلاثين دون أن يغيروا فيها شيئاً. إنَّ هذا «الزوتين» الشائع المتمثل في استخدام أدبنا الشخصي في مشاريع تمجيد ذاتي كان ولا أكثر غريبة على رامبو، هو الذي وضعنا، بالعكس من ذلك تماماً، وجهاً لوجه مع خيلنا وغطرستنا كمؤلفين. يُشعر رامبو الكتاب بالعار، فيسعى هؤلاء بدورهم إلى إشعار رامبو الأخير، رامبو النهايات، بالعار، بسبب من هذا التفوق الزائع لعدم اكتراث رامبو بنفسه وبحكم الآخرين عليه، وتجاهله، نوعاً ما، فشل مشروعه الشعري أو عظمته (ما دام يتلقى في خاتمة المطاف أخباراً عن تكريس شعراء باريس لعمله، وكيف أنَّ صار موضوع عبادة، فيهِزَّ كتفيه). إنَّ ما كان يهَمُّ رامبو هو حكمه على نفسه، ولم يكن هذا حكم كاتب على عمله وإنما هو حكم رجل على مجموع وجوده الذي ربَّما شكَّل ما كتبه جزءاً منه. حكم رجل لم يشأ أبداً التماهي مع مهنة محدَّدة. ومن هنا، فما إنَّ أصبح رامبو تاجراً حتى قرَّر أن ينقلب إلى مستكشف. ولو كان أتيح له الوقت ليصبح مستكشفاً فانا أعتقد أنَّه كان سيفكر بالانصراف إلى مسمى آخر. ما كان يا ترى سيصبح؟ عالِماً؟ فاث الأوان! ربَّما سياسياً؟ نعرف، بأية حال، أنَّه كان يحلم بأن يكون عالِماً ومهندساً (ولذا طلب من فرنسا كلَّ تلك الآلات وأدوات القياس)، وعندما أدرك أنَّ هذا يتطلَّب دراسات جمَّة وأنَّ الأوان قد فاتته، راح يحلم بابن له يجعل منه مهندساً. ولما كانت الكتابة موطن قوته الأول، فلربَّما كان سيترك لنا كتباً أخرى. إنَّ الكتاب الذي لم يكتبه رامبو هو هذا الذي ينقص الأدب الإنساني. ولا نعرف إذا كان كاتب غيره قد وضع لنا هذا العمل الناقص الذي يلتقي وما كان رامبو سيكتب. ربَّما كان عمل آرتو Artaud قد حقَّق ذلك، لأنَّ كتابات آرتو تبدو وهي تشكِّل تنمَّة طبيعية لشعر رامبو، ولأنَّ «مسرح القسوة» فكرة كان يمكن تماماً أن تخطر لرامبو. لكنَّ هذه تبقى بالطبع تخمينات...

الآن جوفروا

آلان بورير

رامبو بأكثر من صفة(*)

«كان قد اكتشف أيضاً أنَّ الشعر لا يمكن أن يُفْلَح،
وذلك، وبلا أدنى شك، بسبب من عائقٍ محتوم وثني الصَّلَة بينيَّة هذا العالم».
عائريال بوير، «صمت رامبو»

Gabriel Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, Le Caire, 1955

إنَّ جنِّيَّاً، من النوع البالغ الخُبث، كذلك الذي قاد مصيرَ تَابُطٍ شرّاً في
القرن الخامس الميلاديّ، وقد يكون هو نفسه الذي ألقى بأذى من السَّخَرِ
على روتبوف Rutebeuf وفتون Villon وجيرمان نوڤو Germain Nouveau،
الشُعراء الفرنسيين الثلاثة الذين عرفوا اليُوسَ حقّاً، هذا الجنِّي انحنى على
مهد آرتور رامبو، في العشرين من تشرين الأوَّل/أكتوبر من ١٨٥٤، في
شارلڤيل، في منطقة «الأردن» المكفهرَة الباردة، وراح يهمس له: «وُلِدْتَ
في منتصف قرن الجحيم هذا، ابناً لعزقٍ ملعون، عسكرياً وفلاحاً! إنَّ
أَبوين لا وجهَ لهما سيجعلانك تدفَعُ غالياً ثَمَنَ مجيئك إلى العالم، أبوك
بأن يفجعك بغياحه، وأمك بأن نخنقك بحضورها! قصائدك المتخيلة والتي

(*) Allan Borer, "Rimbaud à plus d'un titre"

وصحَّ آلان بورير دراساتٍ عديدة في حياة رامبو وعمله مأخوذين كوحدة واحدة، ما يدعوهُ هو «الحياة-
الأثر». من هذه المؤلفات: «رامبو في الحشة»، *Rimbaud en Abyssinie*, éd. du Seuil, Paris, 1984، و«رامبو العرب» *Rimbaud d'Arabie*, éd. du Seuil, Paris, 1991، و«رامبو، ساعة
المرار» *Rimbaud, l'heure de la fuite*, éd. du Seuil, Paris, 1991، كما أشرف على تحقيق شرة
حديثة لأنوار رامبو حملت عنوان «الحياة-الأثر» *L'Œuvre Vie*, éd. Arléa, Paris, 1991. كتَّ آلان
بورير بضه هذا خصيصاً لهذه الترجمة.

تهفو إلى تغيير الحياة سيحكم عليها بالفشل، إنها لن تُسمع، وبالكاد ستُنشر، وأنت نفسك سترمي بها إلى النار أو تجهر بإدانتها! متوخداً ستعيش، ولن تكون في حياتك مفهوماً أبداً، لا من لدن رفاقك وأساتذتك، ولا من لدن شعراء باريس أو المجهولين الذين تلتقيهم في الطُّرُق، وطويلاً كذلك بعد موتك! لن تُفلت من اللعنة بأن تتمردَ عليها، أو بأن تهربَ من بيتك، وتمتنع عن الدرس، أو تتخفى في بزات عسكرية مختلفة؛ دائماً سأعرف أن أُميّزك! أبداً لن تعرف لأي شيء تنذر حياتك، قوتك، رغبتك، وثباتك؛ سترحل من دون أن تعرف إلى أين أنت ذاهب. طوال عمرك، ستختفي في الصمت الذي لا يزحزح صخرته أحد. عبثاً ستجتاز أورباً مدفوعاً بمختلف الثغلات، سائراً في اتجاه القطب الشمالي، مُبحراً على ظهر جوادٍ في الجبال الإفريقية، لتعود إلى الشرق وتدع وجهك يَسْمَرُ مسفوعاً بالشمس، تتحدث وتنزى كعربي، وتجعلهم يدعونك «عبدو ربو»^(١)، فهناك أيضاً ستلقاني، إنني سأنتظرك! ولأنك غاليت في المشي على قدميك، فسأجعل إحدى ساقيك تُبتر؛ ولأنك طلبت الكثير من الحياة، فسأجعلك تموت شاباً في سنتك السابعة والثلاثين؛ ولأنك رمت المستحيل، فسأجعلك تعرف على الأرض أظفَع عذابات الجحيم، اليأس كله!.

لم ينسَ آرثور رامبو شيئاً من هذا الوعيد المقذوف به على مهده، فالأطفال لا ينسون اللعنات أبداً. ما دام «كلّ امرئ هو عبد هذا القدر البائس» (كما كتب لأمه من عدن في ١٠ أيلول/سبتمبر ١٨٨٤)، فإن الشاعر الملعون سيمثل بكامل الحرص لإيعازات الجنّي الخبيث هذا، كما نرى في الحكايات المرعبة في فترته؛ وبلا خورٍ سيصبّ كامل جهده في عدم التّجاح.

«لا شيء ممّا هو عاديّ سيترعرع في هذا الرأس»، هكذا تنبأ مدير

(١) أي «عده رامبو»، وهو محتوى الختم، المكتوب بالعربية، الذي به كان رامبو يُضي على الوثائق والمعاملات في اليمس (المترجم).

المدرسة الثانوية، «إنه سيكون إما جثي الخير أو جثي الشر». لقد انصرف رامبو، التلميذ الفائق الموهبة، عن الدرس بسبب الغزو البروسي (الألماني) لمسقط رأسه في صيف ١٨٧٠. وكانت مجموعة جوائز المدرسة، المدهشة، هي نجاحه الوحيد المعترف به في حياته، مع هذه التيجان الورقية المنسوبة بسرعة، والكتب-الجوائز التي كان يُعيد بيعها ليستقلّ القطار. ولما دعاه فرلين Verlaine إلى باريس، واستقبله المعلم [بالمعنى الشعري للكلمة] تيودور دو بانفيل Théodore de Banville نفسه، واعتبرته بعض القرائح المنفتحة في فترته «عقريّة تؤذن بالبروغ»^(١)، وضع هو كبير عناية في أن يصبح ولدًا لا يُطاق، ثم رجع من هذا كله إلى منطقته فاقد الوهم، شاعراً بالمرارة، مثلما أقفل أبو العلاء المعري عائداً من بغداد. لقد عصر رامبو خط حياته في كفيه الحماوين الفلاحيين، اللتين كان يكوّرهما دائماً ليُري الآخرين قبضته، ولم يهمل أيّاً من ضروب الخرق. من الوقاحة القبيّة، إلى السّفسة، فالفظاظة، فالعنف. بل كان يبلغ به الأمر أن يزهو بذلك، كما في «دم فاسد»: «لديّ (...) جميع الرذائل، الغضب، والفجور؛ - رائح هو الفجور؛ - وخصوصاً الكسل والكذب». بل إن عمله الشعري نفسه مكوّر كمثّل قبضة... كما عرف أن يشتم مُضيفيه، وأن يُبدي عدم اكتراثه بالتشر، أن يُضيع مخطوطاته، ويعثر على مطبعي مجهول لينشر راعته «فصل في الجحيم» على نفقة المؤلف، ثم لا يوزّعها أو يرمي بها إلى التار؛ عرف أن يتمسك بخط ذروة. ثم، وكما أعلن عنه في هذا الكتاب الأساسي، عرف أن يختفي بغموض، وألا يبعث بأخبار عنه قط. في بلاد العرب، وفي الحبشة، من ١٨٨٠ حتى ١٨٩١، تمخّضت الطريقة نفسها عن نتائج باهرة. ولقد بلغ رامبو، هو التزيه والسخي، والذائم نفاذ الصبر، أقول بلغ في مشاريع تجارية عديدة خاضها على ضفاف البحر الأحمر ذروة اليأس. ولم يكف انعدام الحظّ كلّ

(١) العارة عائدة للشاعر ليون تالاد، في رسالة منه إلى الشاعر إميل بليمون (المترجم)

المُلازم له لتحقيق خرابه في هذه البلدان الشاسعة التي اجتازها وحيداً، كأنه يريد تكريس نشافه الخاص، الذي أعلن عنه في قصائده الأخيرة. ولما كان، كالحطينة، دائم الترحل، ومتهكماً مثله، فهو كان يعرف أيضاً السخرية نفسه عندما لا يجد من يروي على حسابه ظمأ للغضب الدائم: «ما أحمقني!». هذا الاستغراب الحميم، الذي نقابله في «فصل في الجحيم»، هذه السخرية من الذات، التي يدعوها علماء البلاغة «التهكم الذاتي» chleuasm، تنتظم أيضاً رسائله من إفريقيا ودنيا العرب. لا يهتف فحسب في هراري، في ٦ نوار/مايو ١٨٨٣، مستسلماً في الظاهر: «كالمسلمين، أعرف أن ما يقع يقع»، بل كان هذا الفتى يعرف دوماً بالرغم من تمرده كله، أنه محكوم عليه (هذا ما تكررته رسائله)، أو رجم (هذا ما تؤكد قصائده)؛ وذلك منذ أن نطق الجنى بخطابه.

حتى يفشل فشلاً مؤكداً، كان رامبو يمارس طريقة لا تقبل الخطأ: نشدان المستحيل. في سن السابعة عشرة، كان الرائي يطالب بالانتهاء من لعبة الشعر الصغيرة: «لعب، ترحل، ومجد أجيال من البلهاء لا تُحصى ولا تُعد (...). ولقد دامت اللعبة ألفي سنة!»، هذا ما كتبه هو إلى أستاذه إيزامبار في نوار/مايو ١٨٧١. لن يكتفي الشعر بعد الآن بالتعبير الذاتي عن المشاعر، ولا بأن يكون عمل صانع وليس أكثر؛ بل سيكون وسيلة للمعرفة وللعمل، قادرة على تغيير الحياة. وستكون صيغة هذا المطلب الجذري منبئة في جميع المشاريع اللاحقة للشاعر الجواب. إن هذا الغلو (بالمعنى البلاغي للكلمة) الذي به ينشد باستمرار المزيد من المطلق، ليس صورة بيانية فحسب، إلا إذا كنا قادرين على وصف مجازات حياة بكاملها؛ بل إنه ليشكل البوتقة الأساس للعمل في المشروع الشعري كما في الحياة. لا الشعر سيغير العالم، ولا ثرلين، رفيق الجحيم، مثلاً، سيرف الاستجابة للمشروع الجذري والواضح لرامبو، رامبو الذي لم يكن ليُريد ما هو أقل من إعادته إلى «شرطه البدني كابين للشمس»... إن مقطعاً من قصيدة ضائعة لثرلين (محاكاة ساخرة لفرانسوا كوبيه François Coppée)، عنوانها «أغنية الفتى غير الاستعراضي»، يبدو

منطوياً على تلميح إلى غاسپار هاوَرز Gaspard Hauser^(١)، ويرينا أن ليليان المسكين Le pauvre Lilian^(٢) كان قد أدرك تماماً، وقبل سواه، هذا البُعد المُطلق للشاعر، إن في حياته أو في عمله.

لنا، بعد رحيل رامبو بقرن كامل (١٨٩١)، أن نُسحر بأن نرى، في كتاب يحمل اسمه، في جميع مكتبات العالم، هذه القصائد التي هجرها هو أو تنكّر لها - ما بقي منها على الأقل -، وهذه النشرة العربية الرائعة لآثاره. يقول المرء لنفسه أيضاً إنَّ الحظَّ قد تحقّق باكتمال: فمثلما كانت الثروة المادية تهرب منه بالرغم من جميع أشغاله الشاقة، ما كان لرامبو أن يتكهّن بالإقرار والاستشكاف الشاسعين [بمعنَيي المفردة الفرنسية: reconnaissance: الاعتراف بالشيء والبحث عنه في رحلة استطلاعية] اللذين سيلقاهما من لدن أناس المستقبل، وذلك لفرط ما بقي حتّى آخر أيامه مقتنعاً بكونه منسياً من لدن الجميع. كان ينحو إلى الشرق بفعل انتحاء (بمعنى انتحاء الثبته) أصليّ، منذ أبياته اللاتينية الأولى (التي ينبغي، بترجمتها بنباهة، اعتبارها قصائده الأولى)، هذه الأبيات التي يمجّد فيها رامبو التلميذ الأمير عبد القادر والجزائر المتمردة التي كان والده الثقيب رامبو يعمل فيها. وأن تعود أعماله إلى الشرق، «الوطن البدئي» («المستحيل»، «فصل في الجحيم»)، إلى هذه البلدان التي كان يحبّها بباعث من الحرية والشمس، إلهيته الحقيقيتين الوحيدتين، وإلى هذه المناطق التي كان يحسب أنّه سيخنفى فيها «دون أن يذيع الخبر أبداً»، فهذا لا يخلو من بعض سخرية للقدّر. وأن يحيا عمله من جديد في هذه اللغة التي كان يتكلّمها بروعة كما

(١) في قصيدة مشهورة من مجموعته الشعرية "حكمة Sageesse" يتماهى فرلين نفسه مع غاسپار هاوَرز، هذا الفتى الألمانيّ العاقد الذاكرة الذي شاع الكلام عليه يومذاك، الساذج والريء الذي يلغظه العالم بلا رافة. كتب فرلين: «هل وُلدت قبل الأوان أم بعد فواته؟ / ما أفعل في هذا العالم؟ / يا أنتم جميعاً، إنّ ألمي لعميق / فلنصلوا للمسكين غاسپار!».

(٢) هي التسمية التي أطلقها بول فرلين على نفسه، متلاعاً بحروف اسمه وعاملاً بما يدعى بالجناس التصغيّف anagramme

أكدت عليه شهادات عديدة لا تقبل الدحض، وأن يكون هو الشاعر الفرنسي الوحيد من عصره الذي نالَ (إلى جاب جيرمان نوفو وأوجين لوفيبور Eugène Lefebvre، ولكنْ باعتبارهما هاويين)، أقول نالَ هذا الضرب من العدالة التالية للموت، فهذا أيضاً مما يثير حماسنا بقوة: أفلا تحمل الحروف بحذ ذاتها في العربية قيمة فلسفية، فتؤسس هذه الخيمياء اللفظية بالتعامل وجوهراً الأشياء التي كان يبحث عنها شاعر «خيمياء الكلمة»؟ كان رامبو يتهمك ممن يلقون في التفكير بأول أحرف الهجاء مناسبة للسقوط في حبال الجنون بسرعة^(١)!

بشتمه «باريس الداعرة» («باريس تأهل من جديد»)، بلغة لازعة كلغة الخطيئة الذي كان دائم الخروج لـ «ينهش» أو «يعض»، أما كان رامبو يلتحق (دون أن يعرف ذلك بعد) بالصورة الأصلية للشاعر العربي، هذه الشخصية الشرسة والمهيبة، المسلحة بإزاء الأقوياء، والمتمتع بالكلمة-التي-نصيب-مقتلاً، والتي «تأبظ الشر» وتنفله معها كمثل عصا مسحورة؟ هكذا ينسجم شعر رامبو بما فيه الكفاية مع المعارضة التفاضلية والهجائية التي تؤسس التراث الشعري العربي: هنا أيضاً يشكّل رامبو استثناءً في الأدب الفرنسي، أدب موجه إلى السامي والكوني، وقامع للخرقة ويتظاهر بنسيان مبدأ المعارضة أو المباراة الذي كان سائداً في مناظرات الثروبادور. إن رامبو، الشاعر بطبيعته، والملهم ببالغ الشر، كان يحاكي ويتجاوز، يبدؤ ويتخطى نماذجه أو «موديلات» المتتالية في ضرب من الحوار الداخلي، حوارية صراعية تظل تنتظر من يستكشفها: بهذه العقلية كان من قبل يؤلف في المدرسة قصائده اللاتينية التي بها دشّن عمله، ليحقق الغلبة (على موديلاته، لا على منافسيه الصغار) وينال المكافأة (التي ما كانت تتمثل في خراف..!). وستستمر المباراة في باريس، باستفزاز خصومه وتفنيدهم (خصوصاً تيودور دو بانفيل، الذي يتحده رامبو في «ما يقال للشاعر عن الأزهار»)، وبعد ذلك بألة حربية

(١) أطر في هذا الكتاب «رسالة الزاوي الثانية» (المترجم).

كاملة («المركب السكران»)، أو بهذه القصائد الحاملة في عناوينها كلمات من أمثال: «غضبات»، و«خلاعة» و«أغنية حرب»، و«انتصار»، إلخ.، ليجد بعد ذلك ذروته في الميدان المنغلق على ذاته، ميدان «فصل في الجحيم»، في «العذراء الحمقاء» بخاصة. وهذا كله مع فارق أساسي، وهو أن رامبو، المتمرد بالفطرة، سرعان ما سيُدين فكرة المحكّمين نفسها أو أية هيئة تكون عارفة من قبل وتحكم على ما هو بيت القصيد في نظره: شكل-محتوى عجيب، يطرح بهذا التعاقد الجماعي للنوع الشعري.

لا شيء مما هو منتظر ومعروف كما في الماضي ليتلاءم في نظره والأهداف المُعادَ إحيائها للشعر: إلى المزداد رولا ونامونا^(١)، هذين القريبين الغربيين لتلك الآلهة التي طالما خاطبها الشاعر العربي القديم، آلهة متعذرة على البلوغ، ولا يتكشف وجهها المقنع إلا لسدنتها! إلى المزداد الأشكال والمضامين القديمة، القصائد-الحلي (من نمط «طلاوات وجُزوع» *Emaux et camées*)^(٢)، القصائد-التجود، أو القصائد-السكاكر كما في بعض نصوص الشعر العربي! في رسالتيه-البياتين اللتين كتبهما في ١٨٧١، يهاجم رامبو الشاب شعراء ١٨٦٦^(٣)؛ ولكنه إنما يهاجم، أبعد منهم، وعلى نحو ظافر، الفكرة القائلة بوجود شيء شعري، أي موضوعات وكلمات ولحظات تكون بجوهرها شعرية، وهي ليست كذلك إلا بفعل تعاقد. في نظر رامبو، إنما يتمثل الجوهر في الشعر نفسه، لا في الشعري. صحيح أن جون دون John

(١) رولا Roulla ونامونا Namouna: عنوانا عملين شعريين للشاعر الزومطقي ألفريد دوموسيه Alfred de Musset، يتهمك منهما رامبو في «رسالة الزاني الثانية».

(٢) عنوان مجسوة شعرية لتوفيل غوتيه Théophile Gautier، يتهمك منهما رامبو أيضاً. الطلاوات هي طلاوات على الميناء أو الخزف، والجزوع هي جمع جُزْع، نوع من المعيق معروف بخطوطه المتوارية، يتخذ حلية. أما التجايد، فهي جمع مُتَجِد، جوهرة تُعلّق في العنق (المرحوم).

(٣) كتب الشاعر الفرنسي لومير في تقديمه لمختاراته من الشعر الفرنسي للقرن التاسع عشر «إعطاء البيت الشعري الفرنسي كاملاً لم ينل من قبل، وعدم احتمال أي ابتذال في الفكرة، ولا أي رخوة في القافية، هذا هو ما سعى إليه شعراء ١٨٦٦». أنظر:

Alphonse Lemerre, Préface à son *Anthologie des poètes français du XIXe siècle*, 1888

Donne هتَفَ قبلَه للقلمة التي تتفاخر على نهد عشيقته، وأنْ هوغو Hugo يسمي «الخنزير باسمه: لم لا؟»؛ إلا إنْ رامبو ذهبَ، وباستمرارٍ، أبعدَ من سابقه، في المحتوى كما في الشكل، وفي تصوّر الشعر ذاته. هو اثنان في واحد؛ يتجاوز نفسه، إلى حدّ السكوت. وعمّا قريب، لن يعود يكتفي بـ«تقرّح في المؤخرة» يضعه في نهاية سونيته، بل يكتشف ويُخرج إلى النور المعدن الخبيء للفكر الذي «يشدُّ إليه الفكر ثم يجتذبه»^(١). وضوح «إشراقات» الغامض. في أثر الزومنتيقيين الأوائل، وضدّ جميع أنصار الذاتية، كان رائي ١٨٧١ يريد أن يعبرَ عما لا يمكن التعبير عنه؛ وفي قصائد نشره توصلَ، إن أمكن استعارة صيغة لرولان بارت Roland Barthes، إلى «إحالة ما يقبل التعبير متعذراً عليه». لم يعد الشعر نزاعاً اثنين، بل صار هو الشعر: للمرة الأولى يصبح ما نريد كتابته هو ما نحن بصدد كتابته. إنْ هذا الشكل الجديد، القريب من التجريد الغنائي الذي سيكتشفه الرسم في ١٩٥٠، لا يقوم فحسبُ في عفوية العبارة التي كان يبحث عنها أبو العتاهية بتنويع عروض شعره (ونحن نتحدّد هنا بالتاريخ الكلاسيكي للشعر العربي)^(٢)، بل إنّه ليُقيم في الحركة ذاتها قطيعةً: أجهزَ، بشاكلة لم يُفلح بودلير Baudelaire في تحقيقها، على التمييز الضارب في القدم بين الشعر والنثر. وإنْ «إشراقات»، هذه المجموعة غير المؤرّخة (١٨٧٢-١٨٧٥؟)، هذا العمل النهائي والمؤسّس والزائد، لتدمغ بأثرها هذه الحداثة التي يدعوها مالارمه Mallarmé في نصّ أساسي ظلّ يكتبه ويُعيد كتابته من ١٨٨٨ حتّى ١٨٩٦، أقول يدعوها «أزمة البيت الشعري»، أي انفجار القصيدة إلى أبيات حرّة أو نثر-قصيدة. وهي، أي «إشراقات»، إنّما تحقّق خصوصاً عبوراً للشعر إلى ناحية الضمّت: بعدَ «إشراقات»، فرغَ رامبو من الشعر.

(١) ترد العبارة في «رسالة الزائي الثانية» (المترجم).

(٢) أنظر رنيه خوام، «الشعر العربي منذ أصوله حتّى أيامنا»:

ربما كان المنجم الهائل لتاريخ الشعر العربي قد دعم في هذا الشعر جمود بعض الممارسات المتعاقدة عليها كما في الضيق. فيبدو أن هذا الفن، الذي يبدو بالغ الغضارة في أقدم النماذج، قلما ابتعد عن المناهج السالكة^(١). مع ذلك، فمنذ النصف الثاني من القرن الميلادي الثامن، عمل أبو نؤاس على هجران الأشكال التقليدية، دافعاً مع آخرين سيأتون بعده (كالمعتبي والمعري) إلى ظهور أشكال جديدة. هكذا لن يُعَدَّم النؤاسي أن يُقدِّم لاحقاً باعتباره رامبو هذا الشعر العربي الذي لم يعد يمكن اليوم حصر أبنائه المُشاعبين. مع هذا، علينا أن ندرك الأساسي: إن أصالة رامبو لا تقوم في تجديد الشعر فحسب، وإنما في تجاوزه. إن عمله الخاطف لم يكن بالنسبة إليه إلا وسيلة بين وسائل أخرى لبلوغ الحياة الحق، وسائل سرعان ما هجرها كلها. إن انفعالنا أمام توهج «فصل في الجحيم» وكشافة «إشراقات»، وأمام السحر الخالص لقصائد ١٨٧٢ التي لا وراء في كونها أجمل قصائد اللغة الفرنسية، وفي الأوان ذاته أبسطها، هذا الانفعال يلقي نفسه مُعاقاً بالانتقاصات العديدة التي يوجهها رامبو نفسه إلى هذه الأعمال بعد ابتعاده عنها («لم تكن سوى غُسلاتٍ»، إلخ.)، إن نحن لم نلتفت، عبر كتابات الشاعر وحياته، إلى «زواجته»: كان يعرف أنه زنجي. «أنا دابة، أنا زنجي»، كتب في «دم فاسد». الزنجي هو الكائن الرَجِيم، ابن حام المسكون باللعنة الحائلة عليه. وإن عظمة رامبو إنما تتمثل قبل أي شيء آخر في هذا الوعي الحاد الذي يجعل من حياته بأسرها تمرّداً، ومن عمله صرخة، عنبُ الوعي باللعنة الأصلية، وبالطرد من الفردوس. إن العمل والحياة، غير القابلين في حالة رامبو للفصل (ما أسقيه: عمله-حياته)، ليُقيمان وحدتهما على أساس هذه النقطة، الجوهرية والدائمة، التي تبطل فيها النقائص: عدم اكتفاء الجسد (العاجز عن الانصهار بالطبيعة، والمفصول عن الجنس الآخر)، وعدم اكتفاء

(١) ف. كرينكو، «دائرة المعارف الإسلامية»:

F Krenkow, *Encyclopédie de l'islam*, t. IV, p. 295.

الفكر (البالغ البطء على نحو محتوم، والمفصول عن «اللوغوس»؛ والاستحالة المحتومة في التمتع الدائم في هذه الحياة بجسد جديد، وبلوغ الخلود أو الأبدية على الأرض. وإذ يرفض رامبو «الأمثال» التوراتية فهو إنما يحققها بأفضل، ويُفاقم لصالحه فراغها وسقوطها، وذلك ليُعيد ملاقاته «الجنّي». في جهره ببراهته، ورفضه العنيد للشروط المهيأة لنا، في هذا يكمن مطلب الحقيقة الذي يميّزه عن كلّ شاعر جماليّ النزعة. مطلب يُضللُ نسيانه «الزّنج البيض» (أعدى أعداء رامبو) ويُضيعهم في الوهم الزائل بكون الواحد منهم أحداً ما أو شيئاً ما... «أن يكون الواحد منهم - كما كتب كيركيغارد Kierkegaard بنهكم - واعياً بكونه شيئاً ما، مستشاراً في العدالة مثلاً؛ أو أن يسير في الشارع بهيئة متكلف، واعياً بكونه أحداً، سيادته فلان مثلاً: إن هذا كلّهُ ليُعادَل في انعدام الصلة بجديّة الحياة كَوْنَ المرء سائساً لحياد الملك، وهذا كلّهُ إنْ هُوَ إِلَّا مزحة، سمجة أحياناً»^(١). هذا هو ما تُسمّنا إياه صحبحات «فصل في الجحيم»، بالجلاء نفسه الذي نلقاه في جميع رسائل رامبو من إفريقيا أو بلاد العرب، وجميع تجاربه المعيشة: بُعد أنطولوجي (كينوني) في العمل والحياة، أحدهما مُضيئاً الآخر. هكذا لا يقدر أحد أن يزعم تسديد دينه مع رامبو، بالشاكلة التي بها كان ماياكوسكي يقول عن ييسنين، بعدَ ظهور أشعاره الأخيرة، إن «موته صار واقعة أدبية». وإنّ النشرة الحالّة^(٢)، بقطعها مع تقليد في النشر لم يكن، منذ أكثر من قرن، ليعرف أن يقدّم رامبو إلّا بمقتضى المعايير التي عملَ الشاعر نفسه على تفجيرها، إنّما تُدخلنا إلى منظورٍ أساسيّ تُفوّته عادة التحاليل الأدبية أو البيوغرافية (تحاليل السيرة) الخالصة. وإذ تتقدّم نصوص

(١) سورين كيركيغارد، «الاستعادة»:

Søren Kierkegaard, *La Reprise*, nouvelle traduction par Nelly Viallaneix, éd Flammarion, Paris, 1990, p. 86.

(٢) مثلما أشرنا إليه في مقدّمة المترجم، رفضنا هنا الفصل بين كتابات رامبو الشعرية والنثرية. وسعينا إلى تمكين القارئ من أن يقض على نظور لمة الشاعر وأفكاره ومواقفه في وحدة واحدة (المترجم).

رامبو منشورة هنا في تسلسلها الزمني، فهي إنما تكشف لنا عن هذا التمرّد الذي يؤسّس بحثه المتحرّق والمستحيل عن الخلاص.

أما وقد قلنا هذا، فلئن لم تكن تنقص المؤشّرات التي تتيح لنا تصوّر رامبو عربيّ، سواء عبر اللغة أو الزّي أو بعض التصرفات، أو عبر الاسم والختم اللذين استخدمهما في تعاملاته التجارية أو بعض صيغ مراسلاته، أو عبر انفتاحه على الإسلام الذي درسه هو شأنه شأن أبيه، بل يروى حتّى أنّه قام بتعليمه على شاكلته الخاصّة (هذه الحقائق كلّها التي تعرب عن قدرة استثنائية على التكيّف، وعلى احترامه لحضارة مجهولة من لدن معاصريه، وتعاطفه وإياها)، فإنّما ينبغي الاحتراس من إحالة هذا كلّ إلى وعي شقيّ ومطلق التوحد داخل شموليّة ما، دينيّة كانت أو سياسيّة. ثمة ثلاثة أنماط من الارتباط بالعالم العربيّ، ارتباطاً غير كفاحيّ: أولها الارتباط الإخائيّ، الذي يسمّى إلى معرفة الاختلافات ولملمتها. وأنا أرى في الأندلسيّ ابن ميمون وفي لوي ماسينيون^(١) ومترجمي القرآن من أمثال جاك بيرك وأندريه شوراكّي^(٢) رموزاً له قويّة. والثاني هو ارتباط الفارّ من المركز، ريشارد برتون مثلاً، أو شارل م. دوتي، أو ويلفريد ثيسغير، أو لورنس المستمى لورنس العرب^(٣)، وسواهم ممّن كانوا يجهدون في التخلّي عن حالتهم الأصليّة كمن ينزع جلدّه ويطمحون إلى التحوّل إلى عرب. ويمثّل رامبو نمطاً ثالثاً، فريداً: نمط «المُخرّق» *Le traverseur*. لا شكّ أنّه تعلّم من الإسلام بقدر ما تعلّم من الديانة المسيحيّة التي تُشرّبها منذ نعومة أظفاره. إلّا إنّ زنجياً حقيقياً لا

(١) مستعرب فرنسيّ شهير، عُرف خصوصاً بمؤلّفه الضخم "مأساة العلاج" *La Passion de Hallâj* (المترجم).

(٢) نسمح لأنفسنا بعدم مشاطرة بورير حماسه لأعمال شوراكّي الذي تعرّضت ترجمته الفرنسيّة لكلّ من الثروة والقرآن لانتقادات علميّة كثيرة تطلّ نوعيّة لعنه وقراءته للنصوص (المترجم).

(٣) للأوّل ترجمة إنجليزيّة مشهورة لألف ليلة وليلة وكتابات عديدة في إفريقيا، وللثاني نصّ رحلة عبر الصحراء العربيّة، وللثالث كتابان معروفان في عرب أهوار العراق وفي صحراء الزّرع الخالي. والزّاع أشهر من أن نعرّف به (المترجم).

يفوض أمره لأحد، ولا لأية هيئة، بشأن هذه الأبدية على الأرض الممنوعة عليه جسدياً، والتي تعرب عن بطلانها كل قصيدة، بل كل فعل: إنه يخترق كلا الدينيين الواعدين بالخلاص، يخترقهما بهذا الإلزام الذي يتجاوز الأدب مثلما يتجاوز السياسة وكل فكرة مذهبية، إلزام لا تقدر الأديان على إرضائه إلا بالتخلي عن الحرية، وبالوعد بالراحة والخلاص بعد الموت. وعليه، فليس رامبو واحداً من رجال الأدب، مع أثر أدبي بحرف أول كبير (حرف التاج)، ولا هو معلم أفكار تغير العالم. بل هو فتى مطلق التوحد، يُطالب في الصحراء (هذه الصحراء التي هي العالم كله) بنيل «الحرية في الخلاص»، و«الحقيقة في روح وفي جسد» («فصل في الجحيم»).

«أيها الطفل المتمرد - يقول له بدوره جنّي مُحسين - إنني أحمل لك العبقرية. عينك الزرقاوان تلتفتان بعيداً عن العالم وكلامك نادر. بين أكثر البشر شقاء، ستكون أنت الأكثر وضوحاً بصيرة. سيكون هناك دائماً، من دون علم منك، أحد لا يقدر على الاستغناء عنك. ستكبر دون انقطاع في ذاكرة البشر». إننا لنفكر بكلام هذا الجنّي الآخر، كلام موجه لنا في جانب منه، ونحن نتأمل هذه الشجرة العربية لرامبو: باسم مَنْ هم عاجزون مثلي عن الإمساك من هذه اللغة بأكثر من الخطّ الباذخ وجمال الحروف والأصوات التي تدفع إلى الحضور أماكن أسطورية، أفوض الأمر بكامل الثقة لمترجم العمل، كاظم جهاد، يفوده جنّي، هو الشاعر الموهوب الذي ينشر قصائده وقد ترجمها بنفسه إلى لغة رامبو هذه التي يمارسها ويعرفها جيّداً. له أفوض الأمر لإسماع الجمال غير المنقوص للغة رامبو، كما أفوض الأمر إلى شاكلة عمله، من انهماه بالدقة إلى التزاهة القصوى التي بها يُحيل إلى أعمال سابقه، فتحلّيه بالصواب والعدل الضروريين: إن شيئاً ليتواصل هنا، بعد مرور قرن على رحيل رامبو، ويستأنف العمل بقناعة الشعراء هذه التي يتكلم عنها جاك

بيرك^(١) بأن ثمة شرقاً آخرَ وغرباً آخرَ سوى شرق الخرائط وغربها: شرق-
غرب التبادلات البالغة الحميّة بين العظمة والقيمة، العقل والهوى، الشيء
والعلامة.

ألان بورير

(١) جاك بيرك، «الشرق الآخر»:

Jacques Berque, *L'Orient second*, éd. Gallimard, Paris, 1970

عباس بيضون

إستئناف رامبو(*)

لفرط ما تواترَ اسم رامبو في أدبياتنا تراءى لنا أننا خبرناه واستفدناه. ظنُّ كهذا دعانا فيما أحسب إلى أن نفرغ منه قبل أن نعرفه، وأن نتجاوزه قبل أن نلتمَّ به. ليست حال رامبو وحدها في ذلك، فهذا شأننا مع كثيرين سواء. التكرار يترأى كما في الدعاية الغوبلزية: شبه علم وشبه فكر. لا أعرف كيف استوى رامبو واحداً من أسمائنا الحسنى، إماماً غائباً وسلفاً مباشراً لآبائنا الأدبيين على الأقل. إنه اسم لا غضاضة في الانتساب إليه إذ لم يكن في الغالب أكثر من اسم، بل هو اسمٌ قوّته في ذاته ولا يحتاج إلى صفة. وربما لا يحتاج إلى أثر. لقد اعتنيَ بترجمة پيرس وإليوت ولوركا ونيرودا وريتسوس، ولم يُعتنَ بالدرجة ذاتها بترجمة رامبو، بل من العجيب بمكان ألا نجد في مجلة «شعر»، حيث طُوبَ الاسم الرامبوي، ترجمات كافية لرامبو ولا دراسات كافية عنه. ليس مهماً الكلام عن المكتبة الرامبوية الضئيلة ولا عن الترجمات الناقصة والضعيفة. المهم هو أنّ اسماً تألّق وساد بالرّغم من ذلك ومن دون الحاجة إليه غالباً. ساد اسم رامبو من دون النصّ الرامبوي أو بتشويش ضخم عنه. توقّف البحث عند هذه النقطة ولم يكفّ الاسم مع ذلك عن التوقّج ولأقلّ عدد الزاجعين إليه.

ليست حالنا مع رامبو استثناءً ولكنها حال لافتة. ثمة قدر من الغياب ملازم للأئمة والمراجع الكبيرة. غياب بل وتنزيه للاسم والنصّ يجعلهما فوق

(*) نصّ كتبه الشاعر عباس بيضون حصيماً لهذا الكتاب.

المعرفة والمراجعة والبحث. لو بحثنا عن المتواتر من النصِّ الرامبويِّ لوجدناه منشوراً متفرقاً وفي أحيان كثيرة من دون فهم كافٍ، ورغم انتشاره وتفرقه وقلته لا يعدم من يقبله وينزّهه ويجعل منه مثلاً قطعياً. هذا إذا لم نتحدث عن استغلال ثراتٍ من رامبو في طوباويات فكرية وشعرية غريبة عنه، طوباويات هي في الغالب ذات إلحاح طرفيٍّ ومحليٍّ وذات نسيج عروبويٍّ وإسلامويٍّ أو إحيائيٍّ. في النهاية، أحسب أننا نردّ إلى رامبو ذلك الإيمان الطوباويِّ بقدرة الشعر. إنّ سارق النار هو المفتاح البسيط لإحلال الشاعر محلّ الله، وإحلال الشعر محلّ الدين، واعتبار الشاعر نفسه سليلاً إلهياً واعتبار الشعراء أنفسهم عزّفاً خاصاً. أحسب أيضاً أنّ الرائي لم يتميّز في أنظار شعرائنا عن النبيِّ ولا عن المعلم والمعلم، في أضعف الأحوال. فقد نُسبت للرائي عصمة ونُسب إليه تنزيه ورفعة وامتياز شبه عزفيٍّ. الأرجح أنّ هذا المقام لم يكن كذلك لولا الحاجة إلى أسطورة قوميّة وإلى وسطاء تاريخيين، كأنّ الشاعر حامل اللغة وحارسها الأقدر على أن يترشّح للقيام بهذا الوسيط وأن يلعب تقريباً دور السّاحر التاريخيِّ أو ساحر التاريخ الذي يستحضر روح الماضي في الحاضر ويملأ الفراغ الذي هو بلا قاع بين السّابق والمتأخّر. قد يكون الشاعر هو الأقدر على أن يفتح العصور الجديدة وأن يصوغ الكتاب الجديد، ما دامت العصور الأولى افتتحت أيضاً بكتاب. قد يكون الشاعر وحده بالمعنى نفسه تقريباً هو المندوب لإتمام القطيعة بين الزّمنين ولإعلان الولادة الجديدة. الولادة من الذات. وفي هذه الحال كان الشعر هو المندوب أيضاً لصياغة هذه الذات، إن لم يكن عند نفسه.

أحسب أننا نردّ إلى «خيمياء الكلمة» هذا التّأليه للغة الذي لا يتنقص منه الكلام عن تخريبها أو تفجيرها بالطبع. تأليه اللغة أو اعتبارها مدار الخلق والتحويل والفعل. حينئذٍ، لسبب سحريٍّ أو شعريٍّ، كان هناك هذا الإيهام السّورياليّ بوحدة الفعل أو القول أو حلول الفعل في القول. لسبب سحريٍّ أو شعريٍّ، والحقيقة لسبب عربيٍّ تراثيٍّ بالدرجة الأولى، كان هناك هذا التسليم بصدور الفعل عن القول والتاريخ عن الكلمة. إذن كانت الثورة والكلمة

متجاورتين وكان بين التاريخ والشعر خطوة، وكان ممكناً بدون طول مخيّلة أن نتصوّر أنّ الشعر هو الثورة والتاريخ، وأنّ اللغة، على نحو ما، محلّ التحويل والتغيير. أين كان الشاعر في هذا كلّ؟ لم يكن بالتأكيد بعيداً عن الإمام والمعلّم والملمّهم. وبكلمة، لم يكن بعيداً جداً عن السياسيّ وعن الناثر وعن الأستاذ والمعلّم. معه قبل غيره تجسّد هذا الحلم الذي ساد القرن الأقلّ بنهضة أملها المثقفون ومصدرها إيمان سحريّ بالكلمة والعلم والنخبة المثقّفة، التي سرعان ما حقّقت هذا الأمل انقلاباتٍ وأنظمةً مستبّدة. أسطورة المثقّف-المعلّم التي ستتقلب بعد قليل إلى المثقّف-الدولة. لكنّ الشاعر سارق النّار وخيميائيّ الكلمة ليس بعيداً عنها (أي الأسطورة)، هو بالأحرى لسانها ومغنيها الأوّل، فهذه الأسطورة، كما هو بديهيّ، من صناعة المثقّف نفسه وعن نفسه.

ليس رامبو هو وحده الذي استعير لدعاوى ثقافيّة هي بنت لحاجات عربيّة بحث. نيتشه وسارتر وماركس وقبلهم أرسطو أقحموا في دعاوى كهذه، لكنّ استغلال رامبو في مشاريع من هذا النوع يتدنّى فهماً وتأييلاً خاصاً له. أو فلنقلّ وقوفاً بالفهم عند هذا الحدّ، الأمر الذي هو بحذّ ذاته تجميد للبحث وتعطيل للفهم.

لنقل إنّ هنا إرادة لا واعية بالكفّ عن البحث. في الوقوف عند تصوّر غير معلن لكنه متواتر في توظيف عمليّ. لنقل إنّ قوة الاسم تضطرد مع الحاجة له، ويقدر إلحاح الحاجة يكون الابتسار وتعطيل البحث والاكتفاء بعلامم كاذبة. لنقل إنّ قوة الاسم لذلك قد تضطرد مع جهله أو الجهل به، وإنّ سطوع الأسماء قد يجري على حساب النصوص، وإنّ صعود الاسم قد يكون في أحيانٍ مشروطاً بغياب الأثر والنصّ، أو بتشويههما.

كان مثيراً أن يتواتر الكلام عن رامبو والعودة إلى رامبو مع شبه غياب شعره عن القصيدة الحديثة. ثمة وهم في أنّ في قصائد الرّواد أثرأ غير محدود لهذا الشعر. والبعض يحسب، عن غير علم أو فحص في الحقيقة، أنّ أثر شعره ضامر في قصائد هذا وذاك ممن ادّعوه دائماً أو أحالوا إليه. الأسماء لا

تعوز في هذا السبيل لكن المسألة ليست مسألة أسماء. فنحن لا نفتقد الأثر الرامبوي في شعر السيّاب وعبد الضيور والملائكة وحاوي فحسب بل ونفتقده أيضاً في شعر أدونيس وأنسي الحاج أيضاً. وهذين الأخيرين يعتبران على نحو ما سليلين رامبويين. ليس في شعرهما ولا شعر سواهما أثر من الرؤيا الرامبوية والأسلوب أو الأساليب الرامبوية، وإن أوحى بذلك شذرات قليلة ونادرة. لا أعرف لماذا جرى الانتباه السريع إليها ولا أعفي ذلك من الإيعاز أو الدلّ الواعيين إليها. لا أجد لرامبو الشّاعر (بما في شعره من رؤيا ونقد للشعر وتجريب أسلوبيّ) أثراً بارزاً أو ضامراً في القصيدة العربية الحديثة. ذلك أنّ اسم رامبو تمّ ترديده في أدبيّاتنا وبقي اسماً حافياً ومجرّداً. فلا الرؤيا الرامبوية هي حقاً رؤيا الحدّثة العربيّة ولا السؤال الرامبويّ هو سؤال الحدّثة العربيّة. وإذا صحّ أنّ الأمر كذلك كان علينا أن نتحقّق مجدّداً من رؤيتنا الحدّثيّة وأن نعيد، على نحو ما، قراءة إلحاحاتها ومطالبها، وخطابها النظريّ. والأرجح أننا سنجد أنفسنا لا بعيدين عن رامبو فحسب، بل وبالطريقة نفسها عن الغرب كلّهُ. ففكرة النّتح عن الغرب أو البناء على الغرب لم تكن في يوم أمّتن وكل شواهدنا هيّنة بهذا المقدار. نجد في شذرة مجتزأة من رامبو مفتاحاً لأي شيء، والأرجح أنّ شذرات مجتزأة من آخرين أو مجرّد عناوين لسواه استغلت هكذا. لقد ادّعى رامبو لأغراض ومطالب لا شأن له بها. إقتضى تعريبه في الغالب الاقتصار على هذه الشذرات. فقد كان حضورها تأسيسيّاً في الحدّثة الشعريّة العربيّة بحيث غدا جزءاً من رؤيتها الرّسمية وخطابها. لذلك أمكن - بوعي أو بغير وعي - الحنجر على فرادته وتبسيطها واختراع مثال كامل من قليلها.

توقّف البحث الرامبويّ عند خلاصات غير معلنة غالباً وقلّما تهتمّ بأن نجد دليلاً في حياة رامبو أو أثره الشعريّ. لعلّ مرّة هذا الغموض إلى التّماهي الضمّنيّ بين رامبو والحدّثة. الأسطورة الرامبوية هي الحدّثة نفسها وهي أسطورة تأسيسيّة للحدّثة. لذا فلا قيمة فعليّة للتحقيق التاريخيّ أو الفنّي. لا نجد لرامبو ذكراً في شعر السيّاب بينما نجد لوركا وأيّدث سثريل ومن بعدُ

إليوت. لكنّ الادّعاء الرامبوي قد يكون أصرّح لدى جماعة مجلة «شعر»، أو لم يكن لدى شعراء «شعر» ما يغريهم بالوقوف برهة واحدة عند الانشغالات السياسية لرامبو. هكذا يقدّمون رامبو الوجودي المتمرد، وهو هكذا من دون نازع سياسي أو مواقف سياسية. فقد كانت معركة «شعر» الكبرى ضدّ تسييس الشعر لا تخفي مقناً للسياسة وتعالياً عليها. كان مفهوم أهل «شعر» للتمرد قليلاً وجمالياً وذاتياً إلى حدّ يستبعد أيّ معادل واقعي، وليس لهذا التمرد مكافئ واضح في مواقف أو مجابهات. إنّه رفض وتخريب لا ترجمة لهما إلا في ذاتهما. التفتني بهما والدعوة لهما وتكرارهما بالاسم والحرف والمرادف نضبهما أحياناً أصناماً لفظية. تعلّق الأمر دائماً بتمرد لا سياسي أو معادٍ للسياسة. لذا غاب رامبو السياسي، رامبو التمرد الاجتماعي والحلم بثورة اجتماعية، رامبو الكومونة، رامبو الهجاء للإمبراطور والبرجوازية والطبقة، ورامبو الذي لم يغيب عن «إشراقاته» ولا عن «فصل في الجحيم» هجاؤه السياسي والاجتماعي وعنفه الثوري، وكراهيته غير المحدودة لرموز النظام الاجتماعي والسياسي. لم يشأ حدثاؤ الشعر العربي أن يروا في ثورية رامبو الاجتماعية عنصراً تكوينياً في نصّه وتخييله. إذ أنّ سياسة ما فوق السياسة والمجتمع والصراع الاجتماعي لم تكن دين الأيديولوجيات القومية وحتى الأنظمة العسكرية فحسب، ولكنّ دين حركات ثقافية وأدبية أيضاً. مأل السوربالية أيضاً وهي دين تيار شعريّ. مأل رامبو أيضاً، فقد تعتم على فحواه الثورية والاجتماعية بالنسبة نفسها. لا شك أنّ معركة تيار «شعر» ضدّ تسييس الشعر كانت تصدياً مشروعاً لفاشية ثقافية تملي على الشعر والثقافة بوجه عام انضباطاً عسكرياً وراء الهدف القومي وبالتالي وراء القائد الشمس والدولة-الشمس، والحزب الشمس. لكنّ ردّ تيار «شعر» كان تقريباً، وعلى نحو مضادّ، من الجهة نفسها. انقلاب من دون سياسة، وهذا ما لم يتعد كثيراً عن الأيديولوجيات الانقلابية التي تجعل من الدولة-الأمة، والحزب-الأمة هدفاً أعلى من السياسة. فالتنرّه عن السياسة والخجل من السياسة وبُعدها الخارج والواقع كان نوعاً من إدقاع ثقافي. إذ يمكن بالتوازي مع هذا أن نتخيّل ثقافة

وجدانية هي عبارة عن فلسفات خاصة وعبادة لغنائات شخصية أو مشخصة، وخطابات غنائية من دون أي ميل نقدي أو تحليلي، وكليشيهات وعناوين وأسماء قيمتها في تكرارها الحرفي وأخيراً هي ثقافة إعلاء للشعر، أو في الحقيقة ما يحاكي الشعر، الرطانة الشعرية على الثقافة كلها، فتبدو هذه الثقافة غير مسؤولة أمام الواقع ولو بالمعنى المعلوماتي. فهنا لا قيمة لأي تفاصيل ولا أي معرفة عينية ولا أي تقييس. إذ الخبر الوحيد هو خبر الإشراق الذاتي والخطرة الذاتية. ما سمي غالباً باللبنائية: «الشرقطة»، أي الشرارات التي تظهر من وهج الجمر. شرارات الذات الحبيبة المقفلة الفائضة في جدلها ودراماها الخاصة والتي لا تتعين شيئاً ولا تملك سوى ما يهب منها وعليها.

الغريب أن هذا الابتسار اعتُبر علماً على الحداثة، وبات ممكناً معه تجاهل كل تاريخ الحداثة المتقاطع باستمرار مع التاريخ العربي وتحويل الحداثة في المخيلة العربية إلى أقنوم يتغذى من ذاته، يختط تاريخه ومساره بنفسه ويتجاوز ويتصارع معها. والأمر الذي كان بشر في أبعد مدى بعبادة للشعر والمسرح والتصوير والأفكار، أي بنوع من ثقافة مفتونة بنفسها، خالية في النهاية من أي سؤال سوى سؤالها التقني، وقابلة للتحوّل إلى طوباويات غامضة، ومنها طوباوية الشعر نفسه.

ساهمت «رسالتا الزائي» الشهيرتان في تشويش كبير لدى الشعراء العرب، ولدى «شعر» بوجه خاص. كانت لفظة «الزائي» وحدها كافية لتسلط عليهم ولتتحوّل بحد ذاتها أقنوماً، لتحيلهم بالتأكيد إلى كل شطح، في ثقافة لا تخفي حينها الديني أو نزوعها إلى تأسيس ديني كما هي حال الثقافة اللبنانية التي لم يكن عبثاً ولا محض صدفة وجود التيار الجبراني فيها. في ثقافة كهذه تمتلئ لفظة «الزائي» بمعناها الديني والصوفي، ويكتفى أحياناً بالعنوان والمفردة. الأرجح أن التأويلين البيثوي والصوفي للزائي تمّ بدون تمحيص للرسالتين نفسهما. لقد خرجت من «الزائي» لفظة «رؤيا» بألف المد التي تحيل إلى رؤى الأنبياء والقديسين، الرؤيا التي توازي إلى حد كبير بين الشاعر والنبي وتنظر إلى الشعر بوصفه ظاهراً للرؤيا التي وراءه، وهذه بالتأكيد تأمة

متناسكة شاملة. التأويل الصوفي هو المرشد سواء أكان النص صوفياً أم لم يكن. فالنص ليس شيئاً سوى حقيقته الباطنة، سوى رؤياه. هذا النظر الذي يضع للشعر وجوداً قُبلياً على النص، وللرؤيا وجوداً قُبلياً أيضاً، يجعل الشعر في ما وراء النص، في ما وراء الشعر في الحقيقة، ويحيل الرؤيا إلى نوع من احتكار. لا يكفي الشاعر أن يكون شاعراً. عليه أولاً أن يكون راثياً، والرؤيا تُعرف غالباً بنفسها، وإذا لم يمكن تحديدها فإنّ ادعاء امتلاك مفاتيحها غير مستعص، فغالباً ما يُتراشق بالمفردة ولا يزيدها ذلك تعريفاً. إنها تغدو نوعاً من علم لا يُبلّغ. نوعاً من لاهوت مغلق، ومن يقومون عليها مقام الكهنة والدعاة يحتكرونها لأنفسهم. هذه الرؤيا تفترض الشعر تماماً وتكاملاً ومعنى باطنياً قُبلياً لا يُفترض إلا للنصوص الدينية، وغالباً ما يبدو الشعر تابعاً وترجماناً وشكلاً، إذ الرؤيا هي الأصل وهي الأساس. ادعاء كهذا يغطّي على نصوص كثيرة تستعبر الشعر من دون أن تقف عنده.

تجربة رامبو شبه الباطنية بتأثير قراءته لأليفاس ليفي وبالاش جعلت مفهوم الرائي لأول وهلة ذا فحوى دينية وصوفية. إلا أنّ رامبو الذي افترض دائماً أنّ الكلام لا يكفي إذا لم يتكل على شيء من الواقع كما يقول بونفوا تقريباً في كتابه عن رامبو، رامبو لا يسهه أن يكتفي بتجربة إعلائية ذاتية، بل هو في الواقع لا يسهه أن يبدأ من هنا. إنه في رسالة الرائي نفسها يقول إنّ المجهول، وهي المفردة الغيبية في النص الرمبوي، لا يُبلّغ إلا بتشويش كلّ الحواس. هكذا يصل رامبو من دون تحفّظ بين الأكثر جسدية وحسية وبين الغيبي، وليست هذه المزوجة غير مقصودة، بل تتكرّر على نحو آخر في صور شتى. هناك الطبيعة والنور، إنه اللهب الواقعي للمجهول، اشتعال الحس. وبالطبع فإنّ تشويش الحواس يوازي فوضى أخرى هي فوضى العالم الذي فقد بعد العهد الإغريقي تناغمه وأنساقه. وكما ننفذ بتشويش الحواس إلى المجهول فإننا في لخبطة العالم في التدمير والإحراق نشمل الجديد ونعيد على حدّ بونفوا مزوجة ابتكار الواقع. جدل ومزوجة لا نشكّ أنّهما لا يندرجان في واحدة الإعلاء الصوفي. الرؤيا ليست معطى قُبلياً. إنها فعل تشوُّش وإحراق

ولحظة. فعل فوضى عظيمة تنفذ في النهاية إلى بلوغ المجهول أو بلوغ الواقع ما هم. ما دام الطرفان الغيبي والواقعي غير مبلوغين ولا متوفرين ولا جاهزين.

أين هي الرؤيا الراسمية إذن لنعرف من هو الزائني؟ هل هي تامة ومتسقة، كما افترضها الراؤون العرب، وقبلية؟ هل هي امتياز الشاعر الزائني ومرسته ودرجته في هذا العلم الأعلى الذي هو الشعر؟ أم أن الرؤيا الراسمية دحول في تشويش الجسد والعالم؟ وإذا عدنا إلى عبارة رامبو فإننا لا نصل إلى المجهول الغيبي إلا عن طريق هذا الشحذ والإرهاق والتغريب للحواس وللجسد. جدل، الأرجح أنه كان محركاً أول في شعر رامبو، فهذا الشعر هو دائماً من انعقاد الفكرة بالجسد، هو دائماً من انعقاد الحس والحدث والواقع بالخيال المستقبلي والميتافيزيائي والرويوّي بهذا المعنى. رؤيا رامبو كما هي في شعره هي هذا الفضاء من النور المتوهج من انجذاب الحس والحلم والعجيب عند كل لحظة، ومن هذه العبارة التي هي مادة وطبيعة ونور ورمز في آن معاً. إنها في الحيز الديناميكي النابض لا في التمام المزعوم. في اللحظات الانفجارية والانشطارية لا في الرؤيا القبلية، في النص الغائب، في الماضي المفترض للنص. الرؤيا لدى الزائنين العرب كانت غالباً امتياز الزائني. هي علمه ونفاذه، فالنبوة هي أولاً النبي. لم يتواتر شيء في شعر الزائنين بقدر ما تواترت الأنا. الأنا المكتملة بطبيعة الحال، المكتفية المنفصلة المنشقة المؤسسة والمتولدة من ذاتها أحياناً والبادئة للعالم أحياناً أخرى. الأنا التي تواجه تارة العالم كله ولا تنكص ما دامت في حصن ذاتها وأسوارها، والتي تدمر وتحيل إلى خراب أو تتدمر في انفجار كوني أو تغذي العالم بمرضها وتملؤه بدراماها وصراخها. الأنا التي هي يتيم الكون وسيزيفه وأورفيوسه. بمعنى آخر كانت الحدائة بغير منازع تأليه الأنا واستقلالها واكتمالها. الأنا التي تفترس العالم أو تهجره أو تجابهه، وفي كل ذلك هي الحقيقة الوحيدة والأقنوم الأول والجوهر والمبدأ، وهي، على نحو ما، الطبيعة والكون واللّه. لا شك أن أسطرة المثقف لذاته، وحاجته لانشقاق خيالي تقيمان وراء

خرافة الداعية والباعث والقائد والبطل. لكننا من ذلك لا نفهم كيف تحول النص الشعري إلى درامات شخصية وبدا الأثر الشعري وكأنه في كل مرة إنشاء لبطل ثقافي. لا نفهم كيف تم إنتاج هذا القدر من الذوات العملاقة المتماهية مع الأقدار والأكوان والماهيات والأزمات، سؤال لا أظن أن رواد تلك الحقبة وجدوا فسحة له. لقد بدأ هذا التشخيص بديهياً ولعل تشخيص الشعراء الآخرين كان بالتأكيد سداً كافياً. ورامبو تشخص إلى الحد الذي أغنى عن حياته الفعلية وأغنى عن شعره. لقد وجد كواحد من أنوات الحدادة العظيمة وهذا يكفي.

لعل أحداً من صانعي تلك السير الشعرية لم يلني بالآ إلى أن رامبو والرامبوية، بل الرائي الرامبوي أيضاً، هم في الوجهة المضادة. ما كان يستفز رامبو في ثقافة عصره وما وجدته فيها وبائساً ومرائياً هو تماماً تلك الشخصية. كتب إلى إيزامبار الذي طالما نعى هو عليه عدم فهمه: «شعرك الذاتي سيقى فيها على نحو فظيع»، أما نقده المحكم للذاتية فيتناول مباشرة دو موسيه. كتب إلى دميني بأن دو موسيه لا يدري البتة ما يصنع، فقد «كانت رؤى قابعة وراء شفت الستارة، فأغمض عينيه». وليس تهكم رامبو من دو موسيه وسواساً من وسواسه، فوراء تحليل نفاذ. القصيدة الذاتية عنده تفضي إلى مفارق مسدودة: المثالية أو الجمالية البحث أو العاطفية الغنائية التي تجعل المرء في النهاية حبيس طبيعته الاصطلاحية البرائنة التي تحول دونه والنفاذ إلى ظلمة داخله. ليست الذاتية هي الحدادة ولا هي المحررة وليست الدراما المشخصة سوى غثائه. تفاهة في نظر رامبو بكل مفارقتها المتعالية بالطوباوية أو بالفن أو بالعاطفية والغناء. أي كل ما يجعل الفن انتاناً بالآنا وإعلاء لها. مفارقة لم يحذرهما الشعراء الرواد في قصيدتهم في الأغلب بعد مرحلة من سيرتهم. فقد كان نقد رامبو يتجاوزهم، والأرجح أن أكثرهم كان في مثل موقف إيزامبار الذي اتهمه رامبو بأنه لا يفهم.

«من الخطأ القول: أنا أفكر، والأحرى أن يقال: يفكر بي»: يستبدل رامبو ضمير الآنا بصيغة المجهول. مسافة لا يبدو أن شعراءنا آنذاك كانوا على

استعداد لقطعها في الأغلب. كانوا في الضفة الأخرى: أنا أفكر، أنا أحول، أنا أخلق، أنا أدمر، أنا أصارع. ما اعتبره رامبو أساساً، أي نقد الذاتية، لم يكن حان الأوان له. «أنا هو آخر»، يقول رامبو. ليس مهماً أن نقول لم هذا الكلام حديث ولا يزال حديثاً. لم أنّ تشخيصية روادنا وذاتيتهم ذيل متوزم من ذبول الرومنطيقية. نقد رامبو للذاتوية ذو أبعاد لم تستوعب إلى الآن تماماً، فهو أيضاً ضد الإعلاء الطوباوي والجمالي والغنائي العاطفي، ونحن لأن لم ننفذ تماماً من هذا الحدّ.

«أنا بهيمة، أنا زنجي، أنا من عزق فاسد، من أدنى عزق»، طالما تكلم رامبو هكذا، لم يكن أهريمان ولا أهورامزدا^(١). ليس خالقاً محولاً ولا ساحراً ولا مدقراً، وحتى في فترة محبته اللامسيحية لم يجد جامعاً بين الناس سوى أواصر البؤس. مع ذلك فإنّ من أجلس الجمال على ركبتيه ووجده مرأى، من لم يتمثل إلا بالموسيقى الذي عثر على مفتاح الحب، الموسيقي لا الساحر ولا النبي، ولا بطبيعة الحال البطل الملحمي، رامبو هكذا لم يكن على كلّ حالٍ مجرد هاؤ ولا كاهن غموض. فهذا الذي كان ينتظر الله بنهم كما قال انتظر بالنهم ذاته كلّ حقيقة تغرض له. لم يكن مجرد لاعب إذن ولا مجانياً بالقدر الذي حسبناه ولا هاذياً فحسب. كما أنّه ليس قديساً مضاداً ولا ثورياً فقط. إنّه الوضوح الذي يجاور الأسرار والإبهام المقعم بالمعاني كما يقول، والحق أنّ الذين يستأذنون رامبو في نصّ بلا عقل ولعب بالكلام وكتابة آليّة وهذيان بحث يسيئون فهمه. بعض الشعراء العرب الذين حسبوا دائماً أنّ المعنى ليس سوى الوصايا الجاهزة، طالما فعلوا ذلك. الشعوذة الكلاميّة لم تكن أبداً دأب رامبو. وشعره الذهاب في المعنى إلى حدّ تحويله إلى طاقة. أمّا تخليص الشعر من المعنى فكان بالتأكيد خارج غرضه. شعر رامبو في بعض جوانبه يبدو تبشيراً للإدراك الحسيّ والعاطفيّ والذهنيّ. إنّه تحويل المعنى إلى مادة وإلى حسن. إذا كان رامبو وصل إلى الكلام عن شعر موضوعي وليس

(١) الأوّل هو في المعتقدات المانوية وحه الفلام والشز، والثاني وجه التور والخير (مترجم الكتاب)

بالمعنى الذي تكلم عنه فيما بعد شعراء أميركيون، إلا أن الشعر الموضوعي الذي كتبه رامبو هو تحويل المادة الإنسانية كلها إلى شعر. هو بالطبع شعر فضاء بؤري وتقاطعات بلا حد وتركيب من كل ما يشكل الذاكرة البشرية. هذا بالطبع يعني تكويناً من عناصر من مصادر شتى مختلفة ومتضاربة، كما يعني تشابكاً بؤرياً وتقاطعات خيطية، أي تحويل الالتباس نفسه إلى وتر ونض ونسيج. هذا شعر رامبو الذي لم نقرأه جيداً فقد أثرنا كتابة إعلانية واحدية. أثرنا بدل هذا الشعر الموضوعي إنشاء ذاتياً متضخماً وأحياناً لعباً مجانيّاً وأحياناً هذياناً بحثاً. لم نقرأ رامبو واكتفينا بالافتخار به. ونسبنا إليه شيئاً لا يشبهه. شيئاً هو في الغالب مزيج من أنوية مفرطة ونبوية ومجانية وغرائبية.

من هنا تعني كثيراً ترجمة كاظم جهاد. لا لأنها فحسب ترجمة معذبة بالنص الرامبوي في سعيها إلى التوسط بينه وبين اللغة والشعرية العربية، وهذا توسط مهدّد كلّ لحظة متوتّر كل لحظة؛ ولا لأنها مهتمة في ألا تلخّص رامبو أو تسلمه إلى أيّ من التأويل المتضاربة، بل أن تضعه حقاً في حقله المتعدّد الموار المتضارب الملبّس؛ ولا لأنها كاملة لأول مرّة في العربية (مع هوامش ثرية هي في حدّ ذاتها إضافة جليّة) بل لأنّ رامبو لأول مرّة كامل في العربية. بلا توسّطات ولا نواب ولا أولياء عنه بالوكالة. إنّه هو. وما فاتنا الأمس لن يفوتنا اليوم، أن نقرأ رامبو وأن نضيفه إلى بداياتنا المستأنفة.

عبّاس بيضون

مقدمة المترجم

(مدخل إلى قراءة آرتور رامبو)

عندما نعتّ ستيفان مالارمه Stéphane Mallarmé رامبو بـ «العابر الهائل» *le passant considérable* فهو قد لخصّ بصورة بليغة ومكثفة مصير رامبو الشاعر والإنسان. لقد قام ابن شارلفيل Charleville، الذي سمّاه مالارمه نفسه في صيغة ثانية: «التيّزك le météore»، وفي صيغة ثالثة: «الملاك المنفي»^(١) *ange en exil*، قام بعبور ظافر واختراق مُتحدٍّ لجميع الأشكال والصّيغ الوجوديّة والشعرية. شعر خاض هو اختباره كوجود فعليّ، ووجود تصدّي له كمن يتصدّي لصنيع شعريّ عسير ومتطلب. منذ قصائده المدرسية الأولى، التي كتبها باللاتينية، أعرب عن تجاوزيّة جاءت قصائده الفرنسية لترسخها كنزعة، ولتجعل منها الثابت الوحيد في حياة قائمة على التحوّل. كلّ قصيدة هي مرحلة متجاوزة ولما تكذّ تبدأ، وكلّ موسم شعريّ هو شوط كبير

(١) حتى تكمل سلسلة النعوت الثابتة التي أطلقها مالارمه على رامبو، نذكر أنّه هو صاحب العبارة الشهيرة القائلة إنّ «رامبو عالّج نفسه من الشعر وهو حيّ» (أي كمن يعالج نفسه من مرض أو يشرّ عصواً له مصداً بالغربة، وهذا ما سيفعله رامبو لاحقاً). وليس هذا بالطبع إدراءً للشعر بل هو تعبير عن خطورته. وفي معرض تذكّره مشاهدته لرامبو المُقبل صيّاً إلى باريس، كتب مالارمه أيضاً أنّ صاحب «المركب السكران» كان له «يدان يضاوان شبيهتان بيدي غسالة ثياب». وصف مفاجئ توقّف ألدن نادير طويلاً أمامه في دراسة لما إليها عودة. معروف أنّ رامبو لم يساعد أنّه في أشغالها الزراعيّة إلّا نادراً، فمن أين تأتبه هاتان اليدان البيضاء والمعمروكتان إنّ لم يكن من عراكه مع اليراع؟ نذكر أخيراً أنّ مالارمه (١٨٤٢-١٨٩٨) ولد قبل رامبو ونشر الشعر قبله، ولكنّه سيلمع بعد رحيل صاحب «إشراقات» ويشكّل نموذجاً للعقريّة الشعرية متصامماً مع أنموذج رامبو ومصاداً له فهو شاعر العمل الصّابر والعزلة الإرادية حيثما كان رامبو شاعر نفاذ الضّر واختراق العالم والحياة

مقطوع. بدأ بإيقاعات فيكتور هوغو Victor Hugo وألفريد دو موسيه Alfred de Musset وأجوائهما وسرعان ما تخطاها. وانعطف إلى شعرية الحركة البرناسية، ليستنفدها على عجلٍ ويسخر منها. وعندما لم يجد أمامه أنموذجاً يبذره أو يرقى عليه، ابتكر نثر «فصل في الحميم *Une saison en enfer*» السردية والعنانية، الجنائزية والاحتفالية، التصويرية والججاجية، الشفاف والمُغز في آن معاً. وفي الفترة نفسها، لا ندري قبل إنجاز العمل السالف الذكر أم بعده (أو ربما قبله في شطرٍ، وبعده في شطر آخر)، اجترح بلوز «إشراقات *Illuminations*» المكتنز القاطع. وفي كلتا الحالتين، في كلام «فصل في الحميم» ببساطته الظاهرية أو الخداعة كما في نثر «إشراقات» المنغلق على ما يبدو، أسس لغة شعرية جديدة تمتد شعراء المستقبل، ورثته العظام من أبولينير Apollinaire إلى آرتو Artaud، ومن ميشو Michaux إلى شار Char، بسبيل ممهدة لابتكار كلام شعري آخر.

هذه التجاوزية، طبيعة «العابر» هذه، بالمعنى القوي لكلمة «العبور»، معنى الاختراق التفجيري والاجتياز الظافر، ترسم لنصوص رامبو مسيرة تصاعدية تشكل كل مقطوعة فيها علامة أو صوة. علامات وصوى تخطاها كلها حتى تجاوز نفسه، ومعها الشعر عينه، كما يعبر بورير. وعندما أقبل الصمت، فلا لبيتز كلاماً شعرياً أو لبوقفه في ما يشبه نعباً أو انهزاماً، بل ليشير إلى بلوغ صاحبه مرماه واستنفاده غرضه. إنني أؤمن مع آخرين بأن رامبو لم يهجر عمله، بل لقد أنهه. «صنيعي الشاسع أتممته»، يقول هو في «حيوات» («إشراقات»). في دراسة له عن بيكيت Beckett، يقيم الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze فارقاً أساسياً بين التعب والنفاد^(١). بعضهم يتعب قبل الشوط، وقبل أن يقوم بأي إنجاز فعلي. بعض آخر يشعر بالعكس بهذا الإرهاق العميق الناتج في حقيقة الأمر من كونه «أرهق» حقلاً الاحتمالات، أي استنفده تماماً. آخرون («عمال رهيون آخرون»، كما

(١) Gilles Deleuze, "L'Épuisé", préface à Samuel Beckett, *Quad*, Ed. de Minuit, Paris, 1992

يدعوهم رامبو في «رسالة الزائني الثانية» سيأتون لاجتراح حقل إمكاناتٍ آخر يعملون بدورهم على استنفاده. من نفاذ إلى نفاذ، ومن يأسٍ من إمكان تطوير احتمالات هذا الحقل أو ذاك إلى يأسٍ آخر، يكبر الشعر وتحول الكتابة. قد لا يكون أكثر تجسيدا لهذه الوضعية من رامبو. ولعلّ هذا المشاء الكبير («أنا مشاء الطرُق الكبيرة»، يقول في «طفولة»، «إشرافات»)، وجدّ في الصّمت (ولنا إليه عودة) شاكلةً في تنويع شوطٍ بالغ التسارع في حياته كما في شعره. هو نوع من إرادة السّكوت ليس من قبيل الصدفة أن يكون حاولَ في خاتمة المطاف تحقيقها بين الأفارقة والعرب، مقترناً هكذا بسكينة الصّحراء التي طالما امتدّحها في رسائله، رسائل الرّحالة.

هذا الصّمت، راح رامبو يبحث عنه لا فحسبُ بعدما استنفدَ جميع الابتكارات الشعرية المتاحة لرجلٍ بذاته، بل كذلك بعدما جرّبَ جميع صيغ الحياة الممكنة لكائن. قرأ في البدء أفضل الكتب التي كانت توفّر لها مكتبة مدرسته والمكتبة البلدية في مدينته شارلفيل ومكتبة أستاذه جورج إيزامبارد Georges Izambard الشخصية، واشتكى، من بعدُ، من ندرة الكتب في مدينته. وجرّب الصّدافة، مع أكثر أصحابه حماسةً لشعرٍ آخر، مؤثراً على الدوام من كانوا «ملعونين» مثله، وبالأخصّ پول فرلين Paul Verlaine الذي لم يفلح هو في دفعه إلى الاضطلاع بشرط الشاعر كـ «ابن للشمس». ودائماً كان يكتشف محدودية الصّدافة وينتهي به الأمر إلى ما يدعوهُ هو، بمفرده فرلينية بالأصل، «الثرمل». كان مهووساً بالصّدافة، وبما يمكن دعوته بلغة جيل دولوز «مجتمع إخوة *une société de frères*»، مجتمع يعوّض عن غياب الأب أو يتجاوزهُ. علاقته بايرنست دولاييه Ernest Delahaye وجيرمان نوفو Germain Nouveau وبأستاذه إيزامبار الذي كان يكبره بست سنوات لا غير، وعلاقاته التراسلية مع الشاعرين پول دميني Paul Demeny وتودور دو بانفيل Théodore de Banville، هذه العلاقات كلّها لا يحوم عليها ظلّ المثليّة الجنسية لا من قريب ولا من بعيد. علاقته بفرلين نفسها لا يمكن اختزالها إلى ما دار بينهما من مقاربات جنسيّة: هي علاقة شاعر بشاعر ومشروع تجاوز

ثنائي للعالم ولراهن الشعر، وكان لا بد لهذه العلاقة أن تلقى نهايتها المدوية (ولنا إلى هذا عودة). غياب الأصدقاء واستحالة الصداقة كما كان هو يفهمها، يُضاف إليهما فشل مشروع «كومونة باريس» الثوري الذي تهاوى هو وإياه، واعتقاده هو نفسه، بعد عدد من الإنجازات الشعرية الخطيرة، باستحالة مشروعه الشعري، مشروع «خيمياء الكلمة» المتطلع إلى تخيير الحياة بالكلمات واجترار «التناغم الجديد»، هذا كله ارتفع لديه إلى مصاف أزمة كيانية خائفة. فصار، كما تشهد عليه فقرات عديدة من قصائد ١٨٧٢ (تحمل في الكتاب الحالي عنوان «قصائد أخرى وأغانٍ») ومن «فصل في الجحيم»، يشعر بنوع من «المعش» الوجودي المريع، وبما يشبه التعرض لتخل مطلق، هذا الشعور الذي ينتاب الكائن في حالات الحيرة القصوى بأنه مهجور من الأرض ومن السماء، وبأنه مقدوف به كحجارة في عرض الكون. شهوة رامبو للحجارة والحصباء، التي يعبر عنها في القصائد المذكورة، ليست نتيجة جوع جسدي، وإن كان هذا الجوع قائماً وفعلياً، بقدر ما هي تعبير عن جوع عاطفي ونفسي وروحي. جوع إلى الكلام المتقاسم، وإلى الرفقة، رفقة الصديق ورفقة المرأة، آن Anne التي يقول في دعابته المرة إن جوعه يهرب على ظهر حمارها، أو هنريكا Henrika التي يتجول معها المسافر الغريب في أرجاء الزيف الجهنم في «عمال» («إشراقات»)، و«الأخت المحبسة» (عنوان قصيدة له، ولكن بصيغة الجمع)، التي لم ينقطع عن التفكير بها قط (أنظر «عرفان» في أواخر «إشراقات»)، والتي ينخرط معها بروحه وجسده في سلسلة الخطأ أو الخلائق البودليريين التامى والأبطال الكافكويين والملفليين الشاعرين بحنين أبدي إلى الرفيقة التي تطيب معها التزهات. هذه التجارب كلها التي مهدت لصمته، خاضها رامبو جميعاً دون أن يفصل بين الذاتين والجماعين، بل لقد وهبنا درساً لا يُنسى في كون الشاعر مندرجاً أبداً في تاريخ، وأنه ما من منفى انفرادي. ولذا فهو لم يلجأ إلى الصمت، ولم يسقط في الوهم المؤسي، وهم تحقيق الخلاص الذاتي عن طريق الإثراء المالي والمغامرة الفردية، قبل أن يسلب حتماً غضبه على الغرب («ديموقراطية» في

«إشراقات» و«دم فاسد» و«المستحيل» في «فصل في الجحيم»، بين نصوص أخرى عديدة). جميع هذه الشحارب كانت محطات. ولو استمرّ به العمر فلربما كان اختار، كما يفكر به ألان جوفروا في تقديمه لهذا الكتاب، تحوّلًا آخر. وإنّ الضرامة التي بها اخترق حياة فرلين وأجواء باريس إنّ هي إلّا صدى للضرامة الأخرى، الأساسية، التي بها اخترق اللغة الفرنسية ولغة الشعر.

رامبو في تضافر حياته وعمله:

لعلّ استعراضاً لتطوّر رامبو الشعريّ بموازاة تطوّر تجربته الحيّاتيّة والكيّانيّة، وهو ما لم نقم به حتّى الآن إلّا تلميحاً، سيساعدنا في القبض على هذه الشّكلة التي قلنا إنّ رامبو قارب بها الشعر بما هو مشروع حياة، والحياة بما هي صنيع شعريّ، واضعاً الإثنين تحت لواء التحوّل. وفيما نقوم بهذا العرض، سنحاول أن نضيء عدداً من العناصر الأساسيّة في تجربة رامبو: مسألة الأبوين، فالمرأة، فالأصدقاء، فالتمرد الاجتماعيّ والسياسيّ، فالاصطدام بشعراء باريس، فالانقطاع والصمت، فالترحّل في أوربّا، فالزّحيل إلى الشرق والتّجواب الدائم.

الأشعار اللاتينيّة

إنّ كتابات رامبو المدرسيّة، باللاتينيّة ثمّ بالفرنسيّة، ثُوقفنا بادئ ذي بدء على تطلّعاته الأساسيّة التي ستترسّخ مع الزّمن وتحوّل إلى رموز وأفكار مستحوّذة. هوذا صبيّ يختنق صحبة شقيقه وشقيقات الثلاث، اللّاتي ستُموت اثنتان منهنّ عن مرض، في منزل صغير في حارة بانسة في شارلّيفيل، يروح فيه تحت وطأة غياب الأب، النقيب في الإدارة العسكريّة الفرنسيّة في الجزائر والذي سيهجر أسرته نهائياً، ويتكبّد قسوة أم مهجورة وذات صرامة دينيّة فلاحيّة. مترسماً خطى الأب الغائب، الذي سيعيد هو ابتكاره كما يفعل عادة من هم بلا آباء، يتامى بفعل موت الأب أو بسبب غيابه المستديم، ينشئ الصّغير رامبو حركة في اتجاه «الخارج الكبير» ويخوض معترك السياسة منذ أولى تظاهراته الشعريّة. دون أن يطلب منه أحد، ولا أن يوجّهه كلام الأستاذ،

يخرف أحد أولى نصوصه اللاتينية صوب التاريخ وصراع البشر، ويستغل فرصة موضوع عن القائد البربري القديم يوغرتا ليوّجه تحية إجلال لمُعاصره الأمير عبد القادر الجزائري، الذي كان يصدد مقاومة الحضور الفرنسي في بلده. قصيدة من الفترة نفسها، «الملاك والطفل»، تعرب هي الأخرى عن حاجة ماسة للتصعيد أو التسامي على وعورة الشّروط الشخصيّة، ترينا موتاً أوّل للمتكلم وهو يفتح الباب لمشهد آخر يقوم على تكريس شعري. في [«كان الموسم ربيعاً»]، نقابل بصورة مبكرة موضوع الهرب من المدرسة والمنزل، هرب سيحوّل لدى رامبو لاحقاً إلى سلوك مقترن بممارسة الكتابة. هذه القصائد اللاتينية، على بساطتها ورومنطيقيتها، تُفصح عن انفتاحات أو «خطوط هرب» عديدة. هناك أولاً إرادة صاحبة في الإفادة من قدامى الشّعراء (هوراس وسواه). صحيح أنّ النظام المدرسيّ كان يشجّع عليها، إذ يتقدّم الأستاذ للطلبة بمقطع شعريّ أو نثريّ من التراث ويطلب منهم النسخ على منواله، لكنّ رامبو سيّجذّر هذه الممارسة المحاكائيّة ويحوّلها إلى استراتيجيّة شعريّة تقوم على اعتصار أفضل ما في نصوص التراث وتجاوزها بإضافة شخصيّة تتخذ دائماً صبغة تحويل وتساؤل. هذه الإضافة التحويليّة والمسافة النّقديّة التي يقيمها رامبو مع «النماذج» أو «الموديلات» هي التي تحميه من الوقوع في فخّ الانتحال الذي يقع فيه آخرون. وهذا المراس المتمثّل في المحاكاة البريئة من أجل التعلّم (imitation) أو المحاكاة الساخرة (parodie) أو في الكتابة على منوال هذا أو ذاك لتجاوزه (pastiche) يقيم أيضاً وراء عمل ناثر كبير، وريث لرامبو، هو مارسيل پروست Marcel Proust. وثمة الكثير من الكتابات النّقديّة الموضوعة في أسلوبيّ الإثنين، الشّاعر والرّوائي، بما هما محاكاة تجاوزيّة^(١). يبرز في هذه القصائد أيضاً العمل على إعادة تأويل التاريخ، الأسطوريّ والفعلّي، وارتباط بوثنيّة شعريّة أو ديانة طبيعيّة، نوع من

Cf Gerard Genette, *Palimpsestes*, Coll. "Points-Essais", Editions du Seuil, Paris, 1982, (١) Umberto Eco, *Pastiches et pastiches*, UGE, Coll". 10/18, Paris, 1996; Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative, Pastiche, Parodie, Collage*, Nathan, Paris, 1996.

«روسويّة» (نسبة إلى جان-جاك روسو Jean-Jacques Rousseau) ستلازم رامبو في جميع أشعاره وإن كان يتجاوز روسو بما يضيفه من وعي بالتاريخ والمكر يجعل من الأسطورة عنصراً لا غير من عدّته الشعريّة. فإذا بما كان يبدو لروسو نوعاً من فساد أو انحراف أصلي ملازم لنشأة المجتمع البشري يرتسم لدى رامبو بما هو نتيجة لهيمنة تاريخيّة قامت بها فئة معيّنة وفكر معيّن، وضرب من استعباد حديث.

الأشعار الفرنسيّة الأولى

ما إن نأثي إلى قصائد رامبو الفرنسيّة الأولى، حتّى نجد استمراريّة طبيعيّة لما بدأ بالارتسام في قصائده اللاتينيّة. ترينا «حلوان اليتامي»، قصيدته الأولى بالفرنسيّة، ذات ما نرى في «الملاك والطفل» من حاجة إلى الارتقاء ومن شعور بالفقد ويُنمّ معنويّ مبكّر. الأمّ الحاضرة في المنزل بقسوتها وتسّلطها، والساهية عن روح الصّغير ومخاوفه الخفيّة مُحالة هنا إلى غياب فعليّ، وإلى حضور معكوس عبر الموت. لعبة الحضور-الغياب الأموميّ هذه هي نفسها التي نراها في «شعراء السابعة»، حيث تتفحص الأمّ كتاب «واجبات» الطفل لتتحقّق من أدائه لفرضيّاته، جاهلة ما يمور في دواخله ويعتمل في نفسه. يفهم إيف بونفوا عمل رامبو كلّّه وحياته بكاملها باعتبارهما «مناورة كبيرة مع الأم»^(١). ولا أكثر نفاذاً بسيكولوجيّاً أو ظاهريّاً في اعتقادنا من تأويل الرّوائي والنّاقد پيار ميشون، في كتابه الشّيق والعميق «رامبو الابن»^(٢)، لطبيعة هذه العلاقة وأثرها الكاسح على الشّاعر: مبكّراً عمل رامبو على الهرب من الأمّ، وقد يكون أستاذّه إزامبار شجّعهُ عن خطأ على هذا الهرب. عن خطأ، لأنّ هذه التي يهرب منها الطفل، ما دامت هي أمّه، سترتسم في داخله وتستعمر أعماقه وتطلع له من حيث لا يتوقّع. وبمقتضى سياق معروف في التحليل النفسيّ، سيكون هو نفسه قام بابتلاعها، أي باستدخالها بحيث لا يكون له

(١) Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Editions du Seuil, Paris, 1961

(٢) Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, éd Gallimard, Paris, 1991

فكأك منها أبدأ. فلا أخطر من الهروب من الأم، وقد لا يكون أكثر استحالة. ولا يتمثل الحلّ بالطبع في ملازمتها كما يفعل الأطفال المستلبون، بل في فهم مأساتها والتعاطف وإياها وتجاوزها بلا تماء ولا حقد، بلا نسيان ولا هرب. وعليه، فهذه التي بحسب هو أنه نسيها مرة وإلى الأبد، وطلّ يعيش قريباً منها مغمضاً عينيه عن حقيقتها المريرة، ستكون سكنت أعماقه. قسوة ارتطامه بالواقع الذي سيهار هو أمامه في حياته ويفخره (من حسن حظاً وحظه) في أشعاره، لها علاقة وثيقة بهربه من الأم هذا. وليس عديم الدلالة، كما يُذكر به ميشون أيضاً، أن يكون رامبو كتب أو أتم عمله المكتمل الوحيد، «فصل في الجحيم»، في «روش Roche»، في المزرعة العائليّة الصّغيرة^(١)، غير بعيد عن شارل فيل، في ظلّ أمّه التي كانت في تلك الأثناء تعمل في الحصاد، يساعدها شقيقه فريدريك وشقيقتها فيتالي وإيزابيل وبعض الفلاحين المأجورين، فيما كان هو يُتمّ «فصله» في ما تنعته شقيقته إيزابيل بـ «حالة من السّعار»: كان كلّ من الطرفين يمارس «حصاده».

هذه الأشعار الفرنسيّة الأولى، ضمن تماهياها والرّومنتيقيّة التي سينترّد عليها رامبو بسرعة، تعرب هي أيضاً عن تكافل المشاغل الوجوديّة مع رؤية سياسيّة وتاريخيّة ستأتي الأحداث التي ستشهداها فرنسا ومسقط رأسه نفسه (الأردن التابعة إليها شارل فيل) لتهبها مساساً وعمقاً. «الشمس والجسد»، بلغتها البرناسيّة^(٢) الباذخة والخطابيّة في آن، تعرب عن حنينه إلى آلهة الأساطير وإلى عهد كانت الكائنات والأشياء تتحابّ فيه بلا عُقد وضمن وثام

(١) P. Michon, op. cit., p114 sq

(٢) «البرناسيون Les Parnassiens» هو الاسم الذي حمّله تيار همّ عدداً من أهمّ ورثة الرّومنتيقيّة في الشّعر الفرنسيّ سطّروا اعتصاراً من سبّينيات القرن التاسع عشر، وبهذا الاسم أرادوا التّمييز عن شعراء الرّعيل الرّومنتيقيّ السّابق (هوغو Hugo، لا مارتين Lamartine، دو فيني De Vigny، وسواهم). ومع أنّ الاسم الذي حمّله الحركة يُحيل إلى حلّ «الرناس»، وهو في الميثولوجيا الإغريقيّة محن إقامة الإله أبولو ورنات الإلهام النّبع، فقد عارض هؤلاء الشعراء الزّكون إلى الإلهام وطلّوا بإعلاء حابّ الجهد واللّصعة في القصيدة وتسرّوا بظرفيّة «المنّ للمنّ» التي صاعها تيوفيل=

تأم مع الطبيعة. عالم لم يعرف بعدُ الخطيئة الأصلية ولا العبودية بصورتها، المفروضة والإرادية. وفي «الحذاء» يعالج بلغة هوغوية (نسبة إلى فكتور هوغو) مشهداً يقف في قلبه لويس السادس عشر، عبزّه يصفي رامبو حسابه مع معاصره نابليون الثالث، الذي سيشكل دريئة أساسية لنقده وهجائياته السياسية، كما سنرى. هذا الطلوع إلى التاريخ يصاحبه طلوع إلى العالم وإلى حقيقة الجسد. «إحساس»، هذه القصيدة التي تدشن بأبياتها السّنة لغة رامبو الجديدة وبدايته الفعلية خارج فنّ هوغو والرونطيين الشعريّ، تلخص في الواقع البدايات الفعلية للشعر الحديث بعامة. هي عناصر قد تبدو لقارئ اليوم بديهية، ولكنّ ينبغي إحلالها في سياقها التاريخي لتقدير حجم إسهامه رامبو في تأسيس الشعر الحديث. هنا يجد بدايته الخطاب الشعريّ اللّامح وتكثيف الصّورة والإيحاء الموارب واللّمسة الجانبية واختراق الطبيعة والفضاء ومقاربة المرأة مقارنة تواقّة وفي الألوان نفسه متخوفة. متخوفة لا من المرأة نفسها، بل من عدم مضمونية الوفاق، وفاق مطلق ومثاليّ، خوف تُلخّصه صيغة التشبيه التي تختتم القصيدة: «كما لو مع امرأة». هذه التزعة التي ستعمق في قصائد الهروب من المنزل العائليّ والزّحلات المرتجلة إلى بلجيكا القريبة مشياً على القدمين («حلم من أجل الشتاء»؛ «الحانة الخضراء»؛ «الماكرة»؛ «بوهيميائي») تقدّم لنا شعراً يكتبه قائله ماشياً، شعراً مشائياً كما هناك فلسفة مشائية. شعر يتعمّد في علاقة مباشرة بالخارج، لا في حلم رومنتيقيّ الطبيعة، بل في اختراق فعليّ للخارج، شعر يوائم بين إيقاع الجسد وإيقاع الكون. وإذ يُموقع صاحبه مَبِينه في كوكبة الدّب الأكبر فلا لكي يقول لنا إنّه نائم في العراء بل ليمدّنا بوسيلة لقياس حلمه. ومن الآن تبرز هذه المطابقات أو التّقريبات اللفظية بين ما لم يكن قابلاً للتّقريب في شعريّة كلاسيكية قائمة على مهابة

=غوتيه Théophile Gautier. وإلى جانب هذا الأخير نجد هذا التيار أهمّ مثليه في لوكونت دو ليل Leconte de Lisle وتيودور دو بانفيل Théodore de Banville وحوزه ماريانو هيريديا José-Maria de Hérédia وفرانسوا كوبيه François Coppée

الخطاب وجلال الأفكار، ولا في رومنتيقيّة مشغولة بالمتأثّق والجميل،
تقريبات لم يجرؤ عليها بودلير إلا في مواضع معدودة وها أن رامبو يجعل
منها قاعدة وسنة. عندما يكتب هذا الأخير: «سحبْتُ سيورَ حذائي المُمزّقين/
كانّها أوتارٌ قيثاريّ، وإحدى قَدَميّ بإزاء قلبي!»، فصحيحٌ أنّه يرسم ببالغ
الموضوعيّة وضعيةً من يضطجع في قلب المشهد الطبيعيّ ويرفع قدمه إلى
وسط جسمه ليعيد شدّ سيور حذائه، ولكنّ هذه المجاورة في البيئتين بين
القدم والحذاء من جهة، والقيثار والقلب من جهة أخرى، ليست عادية ولا
متجرّدة أبداً: بضربة واحدة أزال واجب الثبالة الذي كان مفروضاً على لغة
الشعر، وجعل قلبه بما هو آلة إحساس منفرساً في قدمه بما هي آلة حركة
واندفاع في العالم، والقيثار يتوسّط الإثنين، كما لو لتذكيرنا بأنّ الأمر يتعلّق
برحلة أورفيوسية (نسبة إلى أورفيوس، الإله المغني). هي بالثالي، في هذه
القصائد، شعريّة انفتاح وحركة، مع هذه الشهية التي لم يرَ الشعر مثيلها قبله،
ألوان وردية، فاكهة ومأكّل، واستعادة نشوانيّة لجلساته في المطاعم ينتظر طبقاً
تأتيه به نادلة بلجيكيّة مرحة تتأمر من أجل نيل قُبلة. هذا كلّهُ يؤسّس لشعريّة
راغبة أو رغبويّة ويفصح، حسبَ الفيلسوف ألان باديو، في دراسة لنا إليها
عودة، عن إرادة في إثراء القصيدة بـ «نثر العالم» (ما لا يبدو للوهلة الأولى
شعريّاً وما يمثل ثمرة للتجربة العارية)، نثر كانت لدى رامبو قناعة قويّة بأنّ
القصيدة لا تقوم من دونه، وبهذه القناعة سيفرض نفسه مؤسساً لكلّ من البيت
الحرّ الحديث ولقصيدة النثر بمعنى ستكون لنا إليه عودة. النظرة المستأنسة
والزّاعبة نفسها يُلقيها رامبو الأوّل هذا، رامبو البدايات، على محيطه القريب،
من ابنة جازيه العاملين التي تعتلي ظهره لعباً والتي يعود برائححتها إلى حجرته،
إلى الفتيات اللاتي يرافقن آباءهن إلى حفلات الرّقص العاقّة ويرمقنه بنظرة
«تنطق بأشياء وقحة». هذا كلّهُ يتسلّح به الضيّب الشّاعر، وبه يجابه انغلاق
المنزل العائليّ والعلاقة المأزومة بالأمّ، علاقة قائمة على المجابهة والزّياء، لا
أبلغ في الإشارة إليها من تقابل النظرتين الزّرقاوين في «شعراء السّابعة»، نظرة

الأم ونظرة ابنها، لكلّ منهما عينان زرقاوان، هي تجابه بروح الواجب (ما يدعوه كانط «الأخلاق الواجبة»)، وهو يجابهها بأخلاقه الخاصة وغيرته على «تحالفاته» وأواصره الفتية في الخارج الكبير.

لكنّ الخارج، الذي يظلّ هو دائم الإبحار فيه، يكشف أيضاً للشاعر ذي النظرة الثاقبة والعديم الضبر والمتلفهف للمطلق عن صيقه وصلابته الجهمّة. المرأة التي كان يحلم بوفاق ممكن معها تكتفي، في «ردود نينا القاطعات»، بتذكيره بعملها «المكتبي»، واجدةً فيه الإجابة الوحيدة على دعوته إيّاها لنزهات فعلية وخيالية ومقاربات جسدية وروحية. إنّ طول خطاب العاشق (القصيدة بكاملها ما عدا المفردة الأخيرة) ووجازة ردّ المعشوقة (أقلّ من كلمتين في نهاية القصيدة: «ومكتبي؟») ليرسمان طباقاً شديد التأثير. لا ندري في الواقع أية خيبات متكررة جعلت رامبو يغيّر تماماً لغته التي بها كان قد بدأ مقارنة عالم المرأة في «الشمس والجسد» و«إحساس» وقصائد الهرب إلى بلجيكا. فينوس التي كان في «الشمس والجسد» يتوجّه إليها كمعبودة تتعرّض في «فينوس الطالعة من الماء» إلى سخرية فريدة تُحلّ القبح المطلق في قلب الأنموذج المكرّس للجسمال. و«العاشقات الضغيرات» يُذكّرهنّ الشاعر، بشراسة متناهية، بقبحهنّ. لكنّ صورة دقيقة لعدالة رامبو واحترامه للمرأة تطالعنا في الفترة نفسها في «رسالة الرائي الثانية»، حيث يطرح إمكان تحرّر المرأة ويُذكر باستلابها ويُوقعه في التاريخ. كما أنّ قصائده المكتوبة في ظلّ أحداث «كومونة باريس» تمجّد المرأة المناضلة بالحاح ووضوح، بما يهب الانطباع بأنّ ما يهاجمه رامبو في «فينوس الطالعة من الماء» إنّما هو أنموذج المرأة الارستقراطية وعبادة الجمال التقليدية. في «أوفيليا» أيضاً، كان قد أقام جنازاً فذاً لشهيدة العشق هذه؛ وفي «المناولات الأولى»، وهي من آخر قصائده المكتوبة في شارلويل، يصوّر مأساة الرغبة الأنثوية المصادرة بمحبّة المسيح. في «المفلّتان» و«أخوات الإحسان» ينفت حسرة أسف على أنّ «الأخت الرزوم» أو «الأخت المحسنة» (كما يُسمّى هو المعشوقة التي تكون شقيقة الروح) تظلّ مشتهاة وفي الأوان نفسه بعيدة المنال.

في أتون «كومونة باريس»

نظرة بالغة التباهة كهذه إلى الواقع لا يمكن ألا تلتفت إلى وقع الحدث الكبير: الإمبراطور نابليون الثالث Napoléon III (١٨٠٨-١٨٧٣)، الذي كان قد عمل، بصورة كاريكاتورية وطغيانية في آن، على تحويل الحكم الجمهوري إلى إمبراطوري من جديد، ترشماً منه لخطي عمه الشهير نابليون بونابرت، يزج فرنسا في حرب ضد البروسي (الألماني) بسمارك^(١) Bismarck. أعلن نابليون الثالث الحرب في التاسع عشر من ١٨٧٠ دون أي حساب لموازين القوى، وستكون حرباً صاعقة لا تدوم أكثر من شهر ونصف الشهر، تمكنت فيها قوات بسمارك من احتلال منطقة الشاعر الولادية ومن أسر الإمبراطور الفرنسي نفسه في ليلة الثالث إلى الرابع من أيلول/سبتمبر ١٨٧٠، في سيدان Sedan، غير بعيد عن محل إقامة الشاعر. يسخر رامبو من الإمبراطور لتهوره هذا وما جلبته سياسته الرعناء من أذى للبلاد. وما إن تقوم الجمهورية من جديد على أثر أسر نابليون الثالث والحجر عليه في قصر ألماني، وتؤول السلطة لنظام جمهوري جديد فاز فيه ممثلو اليمين المحافظ بأغلب مقاعد الجمعية الوطنية (البرلمان)، حتى تقوم «كومونة باريس» la Commune de Paris ويشرع أعضاؤها بالنضال نضالاً مزدوجاً يتمثل في الدفاع عن حقوق الشغيلة والمحرومين من جهة، وإدانة التفاعس عن إنهاء وجود المحتل من جهة أخرى. وسرعان ما سيتمخض نضالها عن انتفاضة شعبية لأهل باريس ضد الحكومة الجمهورية الجديدة التي فر أعضاؤها واختاروا

(١) حول نابليون الثالث النظام الجمهوري إلى إمبراطوري في ١٨٥١، أي ثلاث سنوات بعد انتخابه رئيساً للجمهورية الفرنسية. كان مهوراً بتكرار مآثر عمه الشهير، وقام في شبابه بمحاولتين للسيطرة على الحكم تعرض إثر إخفاقهما للحبس. ثم ركت موجة ١٨٤٨ الثورية وطعم رماجه الليبرالي مآفكار اشتراكية ورشح نفسه للرئاسة بعدما أفلح في دخول الجمعية الوطنية (البرلمان). ويروى أن أكثر راحيه في الأرياف الفرنسية كانوا، لقلة اطلاعهم على محريات السياسة، يعتقدون أنهم كانوا يصوتون لعنه نابليون بونابرت (١٧٦٩-١٨٢١) يحسونه ما يزال حياً

بلدة فرساي Versailles المُجاورة لباريس، والتي تضم إحدى أهم قلاع الملكية السابقة، مقراً للحكومة وإقامتهم. شعر رامبو بكونه معنياً بالأحداث مباشرة، وعندما تعرّضت الانتفاضة للسحق من قبل النظام الجمهوري الجديد المدعوم بسلطات الاحتلال في ما عُرف بالأسبوع الدامي (من ٢٢ إلى ٢٨ نَوّار/مايو ١٨٧١) تلقى هو ما حدث كهزيمة فادحة لأحد أكبر أحلامه. كان قد قام بزيارة الكومونة قبل سحقها، ويُقال إنه نشط بين صفوفها (تقارير الشرطة تؤكد حضوره فيها، لكن الوثائق لا تقول طبيعة مساهمته ولا مدة بقائه بباريس أثناء الأحداث). كان قد علّق عليها آمالاً كبيرة في تحقيق برنامجهِ السياسي-الشعري الذي تفصح عنه قصائده السياسية السابقة («الشمس والجسد»، «الحذاء»، إلخ.)، والذي يتمثل أهم بنوده في مصالحته الإنسان مع نفسه وجسده ومحيطه والكون كلّهُ. فأحلّ موضوع الكومونة في قلب مشروعه الشعري، وأفسح له المجال واسعاً في رسالتيه-البيائين، «رسالتي الرائي»، وجابه مفهوم الشعر الذاتي لمُعاصريه، خصوصاً أستاذه جورج إيزامبار، بفكرته هو عن الشعر الموضوعي. تمخّضت هذه الفترة الوجيزة، أسابيع معدودة، عن شعر متمرد أساسي يتوزّع على محاور عديدة، تذهب من التهكم من نابليون الثالث، إلى مهاجمة «الفرساويين» (أعضاء الحكومة الجمهورية الجديدة)، فثناء باريس المتعرّضة لقنابلهم، فإدانة الحرب بعمّة: قصيدة «غضبات القياصرة» مثلاً يمكن أن تشمل الإمبراطور الفرنسي مثلما تشمل نظيره الألماني، وقصيدة «النائم في الوادي» ما تزال تمثل حتى أيامنا هذه أعمق قصيدة في رثاء الجندي قتيل الحروب. دون أن ننسى قصيدته المدوية «الرجل العادل»، التي يرى الشراح في تلميحاتها المشخصة استهدافاً واضحاً لفكتور هوغو، بسبب من وقوفه، بعد سحق كومونة باريس، وقفة محايدة من كلّ من المتمردين والنظام الجديد الذي لم يتردد عن قصف باريس الثائرة بقنبله.

هذا كله ستأتي لتتّمه نزع رامبو النقدية والتهكمية التي سيمارسها على الحياة الاجتماعية البروفنسالية^(١) والبيروقراطية، متصيّداً وجوهاً مكرّسة من جُدد ومتقاعدین وسيدات للمجتمع وموسرين ذوي مشاغل مضحكة يعرضون جميعاً عوالمهم البائسة في الاحتفالات الشعبية. وهو لا يوفر موظفي المكتبات العامة الذين عانى هو منهم كقارئ، والذين يقابلون بالمقت كل من يوقظهم من إغفاءاتهم الطويلة التي تُصوّرهم قصيدة «القاعدون» وهم يعيشون فيها غراميات خيالية وشبقة مع مقاعدهم. هذه النزعة النقدية والتهكمية سيمارسها أيضاً على الحياة الكنسية (تهكم كان قد بدأه في قصته القصيرة «قلب تحت جبة»، التي تجدها في هذا الكتاب). في هذه القصائد ذات البناء الفني المحكم والتعمق البسيكولوجي النافذ، يعرج رامبو بين تهكمه من هيمنة السلطة الدينية (سلطة القسّ المستدخلة عائقاً ضد كل شهوة)، ورأفة عالية على الضحايا من صبيان وصبايا، من الفتاة التي تشهد أزمة نفسية عالية في عشية تخرجها في درس التعليم الديني، أي عشية تكريسها الزوجاني، إلى الرّاهب المختنق برغبته التي تبقي عليه حبس فضاء حجرته («إقعاءات»)، فالرّاهب الآخر المطابق بينه وبين شخصية ترتوف المولييرية («عقاب ترتوف»).

عبر هذه الانعطافات المتوالية تعمق شعر رامبو، وقويت صناعة الصورة عنده، فأدخل الجسد بقوة، سواء أفي حوانبه الشائقة أو «السّلى» والمعتلة، ومزج السامي بالمبتذل الذي يتمتع بوزنه في وجود الكائن، وهذا كله بلا بداءة ولا ركافة، بل على نحو لم يعهده الشعر قبله، وأرانا أن حقيقة الكائن كامنة في مجموعته، في حصّة الظلام منه مثلما في جانبه المضيء. وإلى المراثيات، احتفل بالموسيقى، وكان الحديد أو «اللامسموع من قبل inoui»

(١) أي حياة سكّان المدن الفرنسية بالمقارنة مع سكّان العاصمة، ويعرو لهم هؤلاء الأحيرون سمات الساطة شه الساذحة وقلة الرّهافة.

(كلمة أثيرة لديه) يمثل هدفه الأساس، أسوةً ببحثه اللاحق عن «التناغم الجديد» la nouvelle harmonie الذي يشير لديه إلى الكائن المشق جسداً وروحاً، والظافر من شرطه والملتحم بأصوله الشمسية والمستعيد اعتاقه الأصلي، هذا كله الذي نجده هنا في صور مؤثرة أو خلابة، والذي سيهيمن في «فصل في الجحيم» و«إشراقات» عبر مزيج من صور ومفاهيم.

صوب الآخرين

إن ممارسة رامبو في طوره الشعري هذا وأطواره التالية للبعد الحوارية في اللغة، أي محاكاة نصوص الآخرين لتجاوزهم ومحاكاة الفكر تارة بصورة جادة وطوراً بتهكم، أي ما يمكن أن ندعوه بلغة بول ريكور «توسطاً فكرياً»، هذه الممارسة التي تُعرب عن إيمانه بأن اللغة والرؤية لا تتحققان من دون المرور بالآخر، رافقها حوار فعلي مستمر مع الآخرين. ثمة لدى كل شاعر شاب هذه الحاجة إلى تزكية أو دفع أو تشجيع يناله من الكبار أو ممن يسبقونه بشوط أو اثنين. حاجة شرعية إلى حدود معينة، ولكن ينبغي ألا تدوم، يدعوها ميشون الحاجة إلى «فسيلة»^(١) bouture، بالمعنى الثباتي الحزفي للمفردة، جزء من شجرة الشعر يناله الشاعر الناشئ من الآخرين وبه يطعم مجاله الخاص. هذه التزكيات أو «الفسائل» الشعرية التمسها رامبو بكامل التواضع والحن الإخائي من أستاذه إيزامبار أولاً، الذي ما كان شديد العمق كشاعر، ثم من شاعر شاب هو بول دميني Paul Demeny (متلقي «رسالة الرائي الثانية» و«دفتر دويه»^(٢)). كان الضبي رامبو قد افتتن بهذا الأخير لا لشيء إلا لأنه تمكن من جعل قصائد له تُنشر في «البرناس المعاصر» Le Parnasse contemporain (كتاب الشعراء البرناسيين الدوري). ثم سيطلبها، أي «الفسائل»، من الشاعر البرناسي تيودور دو بانفيل Théodore de Banville

(١) P Michon, op. cit., p 44.

(٢) دفتر بحث به إليه رامبو وقد نسخ له فيه قصائده الأولى، يُعرف بـ «دفتر دويه» سبة إلى محل إقامة هذا الشاعر. ولحفاظ دميني لهذا الدفتر ندين بمرعة أشعار رامبو الأولى.

الذي كان بمثابة كبير شعراء فرنسا أو «أميرهم» في ظل غياب هوغو في المنفى بسبب من ميوله الجمهورية في عهد الإمبراطور نابليون الثالث. ثم يأتي فرلين، المخاطب الكبير، هذا الذي ساهم إلى حد بعيد في «تطرية» لغة الشعر الفرنسي وفرض عليه إيقاعات ومعالجات «خافتة» تتلاءم وحاجته هو إلى تصوير عالم شخصي مسكون بشعور بـ «التقه»^(١) وانعدام الطعم. بشعرية «الخفوت» هذه كان فرلين كبيراً، وهذا ما أدركه رامبو تمام الإدراك. بعد ذلك، سرعان ما سيصبح رامبو، وفي فترة بالغة الوجازة (عمر رامبو الشعري كله لا يتعدى خمس سنوات، ونحن الآن في وسطه أو ثلثه الأول) سيد لغته، وأحد أكبر أسياد اللغة، ولن يحتاج إلى شهادة معلّم أو تركية أحد الأساطين، ولا إلى هذه «الفسائل» التي كان ينتظرها بكل لهفة إنسان متواضع الشرط العائلي، توافّق لأن يكون. وبعبارة الدلالة تظلّ كتابته مطوّلتين أساسيتين لعلّهما، هما «المناولات الأولى» التي سبق ذكرها، منك ختام مرحلته الإنتاجية في مدينته شارلفيل. الأولى هي «ما يُقال للشاعر عن الأزهار»، المرسلة إلى المعلّم بانفيل، والتي يسخر فيها رامبو، وقد تحرّز من سحر الشعراء البرناسيين، يسخر من شعرية معاصريه الفرنسيين ولغتهم النباتية الوطنية. والثانية هي «المركب السكران»، التي يُعلمنا صديقه دولانيه في ما تركه عن رامبو من شهادات بأنّ هذا الأخير كان، بعد نظمه إياها، يعوّل كثيراً على وقعها على شعراء باريس بعدما دعاه فرلين إلى زيارتها بعبارته الشهيرة: «تعالى أيتها الزوج الكبيرة العزيزة، إنّنا ننتظرك وندعوك». قدّمه فرلين لمحفّل يضمّ أبرز شعراء باريس، فحدث ما كان رامبو يأمله: كان وقع القصيدة على مستمعيه صاعقاً، وسرعان ما انتشرت سمعته باعتباره «عبقريّة تؤذّن بالبروغ» كما عبّر الشاعر ليون فالاد Léon Valade في رسالة إلى شاعر آخر هو إميل بليمون Emile Blémont. لكن إذا كان شعراء باريس افتتنوا بالقصيدة وابتكاراتها اللغوية وبذخها الخيالي والتصويري وموسيقاها، فإنّ رامبو، الذي

Cf Jean-Pierre Richard, "Fateur de Verlaine", in *Poésie et profondeur*, éd. du Seuil, Paris, (١)

كان أبعد من أن ينبهر بنجاحاته أو ينحبس فيها، سرعان ما أدرك أنها قصيدة حماسية التبر، موغلة في الخيال والرمزية، فلم يعد إلى مثل هذه اللغة، وأدرك أن قصيدة مثل «المركب السكران» تُكتب مرة واحدة لا مرات. سيعود إلى صنيعه كشاعر محوّل للواقع يكفيه أن يخطس في قلب الحياة ليعثر على أكبر غرابة ممكنة: شعر موضوعي لا واقعي، تجرّبي لا تخميني. مع ذلك، كان في هذه القصيدة قد أفلح في رسم صورة أليمة وناصعة عن حركة كيانية وشعرية أساسية لنا إليها عودة، تتمثل في الاندفاع القوي الذي يصطدم في لحظة معينة بعائق (حركة غازية يتلوها انكفاء). هكذا يرتدّ «المركب السكران» (المؤنّس في القصيدة) في لحظة معينة ويستأنف الحنين إلى ما كان يكرهه أكثر ما يكره: «أوربّا ذات الحواجز القديمة»، وإلى «البركة» التي يُطلق فيها طفل مفرّص في الكأبة مركباً ورقياً. بين المركب السكران والمركب الورقي، مثلما بين خضم البحر الهائج و«البركة» الساكنة، ترتسم في نظرنا مسافة شاسعة هي انبثار أو انقطاع للرؤية سرى مع الفيلسوف ألان باديو أنّه يشكل التابض الأساسي لشعرية رامبو.

الإقامة في باريس

بعد عدد من الزيارات لباريس، قرّر رامبو أن يحطّ فيها رحاله اعتباراً من أيلول/سبتمبر ١٨٧١. هناك سيرقد في بيت ثرلين، وسرعان ما يحتدم الصراع بين هذا الأخير وزوجته ماتيلد Mathilde لانزعاجها من رجوعاته المتكررة في الليل وخصوصاً من غرابة أطوار ضيفه الشاب. فيروح رامبو يتنقل بين الفنادق وبيوت المعارف، يؤويه تارةً بانفيل وطوراً شارل كرر أو سواههما من أدباء باريس. ومنذ الأيام الأولى، سيصطدم ابن شارلغيل بواقع لا شك أنّه لم يكن ليتوقعه. كان شعراء باريس يُراوحدون في أماكن كان هو تجاوزهها وهو في مكانه في مدينته المتاخمة للريف. للإحاطة بذلك الواقع العجيب، ينبغي أن نلخص وصف مبشون لباريس الشعرية تلك^(١)، التي سينطبق فيها على رامبو

P. Michon, op. cit., p 87 sq (١)

وصف مآلارمه له بـ «الملاك المنفي». كان الشعراء يجتمعون في مقاهٍ وبارات يحمل أحدها هذا الاسم المُفارق: «أكاديمية الأبنسنت» (باسم شراب معروف يُدعى أيضاً «الآفستين»). كان السأم واضحاً عليهم، لا تكاد تنخفى عليه لحاهم وقبعاتهم وهياتهم الاستعراضية، ذلك أنهم كانوا يعتقدون أن الشاعر ينبغي أن يكون له ذقن شاعرٍ وقبعة شاعرٍ وجلسة شاعر. كان كل واحد ينتظر بلا انتهاء «فسيلة» (بالمعنى الذي شرحناه أعلاه) أو تركية تأتيه من شاعر حقيقي عجزوا هم عن أن يكونوه وشعروا بغيابه الضاغط بعد رحيل بودلير واختلاء هوغو لحواراته البيئية الضامة مع شكسبير. وما يمنهم من الكبر ومن الخروج من حالة اليثم الشعرية هذه هو أنهم اعتنقوا الشعر كمن يعتنق «موضة»: قرروا أن يكونوا شعراء مثلما كان أمثالهم في العقود السابقة يصبحون عُقداء في الجيش أو بارونات. وما كانت حياتهم «الشعرية» نفسها لتخلو من «موضات» وشعائر يتيحها نمو الحداثة الزاحفة. منها، مثلاً، أن كلاً منهم ينبغي أن يترك للأجيال القادمة «بورتريه» المهيّب وصورته الشخصية التي تُري المشاهد القادم نظرتة النافذة ومسحة الإلهام تعلق وجهه. شعيرة اجتذبوا إليها رامبو نفسه في أحد أصائل تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٧١، إذ اقتادوه إلى استديو المصور إتيان كارجا Etienne Carjat ليلتقط له سلسلة صورٍ لم تبقَ منها إلا واحدة تريناه بريطة عنق من نوع عقدة الفراشة، أعارها إياها المصور ويبدو أنها أميلت إلى الجانب عن قصد.

بسرعة، أدرك رامبو مأساة شعراء باريس ويَطل ما كانوا مارسوه عليه من سحر، حقق، بتعبير پيار ميشون، بسرعة قصوى، ثلاثة إنجازات أساسية متتالية: شهرة فورية كشاعر كبير، الوعي الحاذ بطلان الشهرة، والعمل على تحطيمها^(١). هكذا نشأت وذاعت شهرته المزدوجة كشاعر كبير وولد مشاغب لا يُطاق: هما وجهها رامبو «الملائكي» و«الشیطاني» كما يسميهما الناقد جاك

Ibid, p.87. (١)

ريفيير Jacques Rivière^(١)، واللذان لا نرى فيهما إلا وجهي عملة واحدة: يكون الشاعر عدوانياً وصاحباً بالقدر الذي يرى فيه انعدام الدمثة وغياب حاسة الخلق والابتكار والحوار الأصل لدى الآخرين.

«الألبوم العبثي»

لا ندرى هل أطبق الضمت على رامبو طيلة الشهور الأولى لإقامته بباريس، هو الغزير الإنتاج في العادة، أم ضاعت أشعار له قد يكون كتبها فيها. إنتاجه الوحيد الشاهد على تلك الأشهر يتمثل في صفحات من دفتر جماعي يُعرف بـ «الألبوم العبثي» *L'Album Zutique*. الصفة «zutique» غير موجودة في الفرنسية، وقد اجتزحها شعراء المجموعة من «Zut!»: تعبير هتافي يقرب من قولنا «تباً» أو من التعبير العامي «طُزاً!». بقي هذا «الألبوم» مجهولاً لعقود عديدة، وكشف عن وجوده أحد «كاتالوغات» بليزو Blazot الشهيرة للمخطوطات، ونشره الكاتب والصحفي پاسكال يا Pascal Pia للمرة الأولى في جزئين صدرتا في منشورات «النادي الفرنسي للكتب الثمينة Club français des livres précieux»، في ١٩٦٢. يجمع «الألبوم» قصائد ساخرة، هجائية وخلّاعية، كتبها فريق من الشعراء الباريسيين جمعتهم أذواق وميول فنية وسياسية مشتركة، وكانوا جميعاً من أنصار كومونة باريس. سمّت المجموعة نفسها: «Les Vilains Bonshommes»، ما يمكن ترجمته في صيغة مفارقة إلى: «البُسطاء الوقحين». كان بين هؤلاء فرلين، الذي أدخل إلى المجموعة رامبو حال وصوله إلى باريس. وإلى جانبهما، يتمثل الأعضاء الأساسيون في الأخوة كرو Cros (شارل Charles)، الشاعر المعروف، وأنطوان Antoine الطبيب، وهنري Henri، (النحات)، والأديب كميل بيلتان Camille Pelletan، والشاعر ليون فالاد Léon Valade والموسيقيار كabanير

Cite par Denis Hollier, "On ne part pas: point de départ", in Alain Badiou, Michel Deguy, (١) Denis Hollier, Patrice Loraux, Jacques Rancière, François Regnault, *Le Millénaire Rimbaud*, éd. Belin, Paris, 1993, p. 108 sq.

Cabaner والرّسام هنري ميرسييه Henri Mercier الذي سيتولّى فيما بعد رئاسة تحرير «مجلة العالم الجديد» *La Revue du Monde nouveau*. وسيضمّ إليهم في خريف ١٨٧٢، أي بعد ابتعاد فرلين ورامبو عن المجموعة، كلٌّ من الكاتبين راؤول بونشون Raoul Ponchon وبول بورجيه Paul Bourget والشاعرين جان ريشبان Jean Richepin وجيرمان نوفو Germain Nouveau.

بالرّغم من مظهره اللّاعب والعفويّ، بل بفضلّه، يشكّل «الألبوم العيشي» *L'Album Zutique* تجربة شعريّة «خطيرة» وحافلة بالنتائج لا يمنح عنها ما يُدعى في العربيّة شعر «الإخوانيّات» إلّا صورة تقريبية. فهو ثمرة ممارسة جماعيّة للشعر، سبق «البسطاء الوقحون» إليها السّورياليّين بعقود عديدة. ثمّ إنّه يُشيع في الكتابة الشعريّة سمات الدّعابة والتهكّم والنقد الشعريّ والاجتماعيّ والسياسيّ، ويُزيل الحدود المفروضة بين الجدّ والهزل، المبتذل والزّفيف. في بعض الصّفحات، تجاور المقطوعات الشعريّة رسوماً كاركاتورية تكمل عملها، بما ينشئ حواراً خصباً بين الشعر والصّحافة والرّسم. أمّا الشعراء الذين كانت تستهدفهم السّخريّة وتعرض قصائدهم للمحاكاة السّاخرة من قبل شعراء «الألبوم»، فهم خصوصاً الرّومنتيقيّون المعروفون فرانسوا كوييه François Coupée وأوجين مانويل Eugène Manuel وهيرديا Hérédia والأسقف مونسنيور دويانلو Mgr Dupanloup، وألبير ميرا Albert Mraet والمصوّر إتيان كارجا Etienne Carjat الذي كان يمارس الشعر هاوياً والذي ندين له بالصّورة الفوتوغرافيّة الوحيدة المعروفة لرامبو الشّاعر (هناك صور لرامبو طفلاً ولرامبو الرّحالة). إنّها الصّورة الوحيدة التي نجت من بين مجموعة من الصّور التقطها لرامبو ثمّ حطّمها في سورة غضب وعلى أثر شجار مع الشّاعر الشّرس. كما بقيت لوحة زيتيّة معروفة للرّسام هنري فانتان-لاتور Henri Fantin-Latour، بعنوان: «رُكن الطّاولَة» *Coin de table*، نرى فيها إلى ثمانية من «البسطاء الوقحين» في حجرة كابانير في «فندق الغُرباء» *Hôtel des Etrangers* التي صارت تشكّل مقرّ المجموعة. وتُشاهد في اللوحة

مزهرية إلى جانب رامبو أضافها الرّسام في الواقع لإخفاء غياب البير ميرا، الذي رفض أن يمثل في اللوحة إلى جانب ابن شارلقليل الوقح.

إعتاد شعراء المجموعة في دفترهم الجماعيّ هذا الانطلاق من قصيدة لأحد الشعراء المكرّسين في فترتهم والمذكورة أسماء أهمّهم أعلاه، والتّوزيع عليها بسخرية، ذاهبين في ممارسة التّقليد الأدبيّ المعروف بـ «المعارضة» إلى أقصاه، مطلقين لمخيلاتهم العنان في ابتكار أغرب الصّور والمعاني الوقحة أو المجانيّة. وزيادة في السّخرية كانوا يضعون القصيدة المحاكاتيّة على لسان الشّاعر المُحاكى والمتهكّم منه، ويوقعون عليها باسمه، واضعين اسم مؤلّفها الحقيقيّ بأحرفه الأولى بين قوسين.

تعود مساهمات رامبو في «الألبوم العبثي» إلى الأسابيع الأخيرة من ١٨٧٢. ولقد أدهشت مساهماته باقي شعراء المجموعة بما أبداه فيها من لودعيّة في السّخرية ونفاذ في الحُكم النقديّ وبراعة في النّظم بالأشكال العروضيّة البالغة القصر، ذاهباً فيها إلى حدّ الكتابة بالبيت الأحاديّ الكلمة. ومُخلصاً لانهمامه السّياسيّ وحسّ التمرد الرّاسخ فيه، لم يوقّر رامبو في هجائياته هذه نابليون الثالث وأسرته. هذا التّفرد هو الذي يقيم وراء إصرارنا على ترجمة ما أمكن ترجمته من مساهمات رامبو في هذا الدّفتر. وكما في العديد من قصائد الشّاعر، فإنّ الحواشي تساهم إلى حدّ بعيد في إضاءة مرمى القصيدة، فهنا أيضاً، بل خصوصاً، نلمس البُعد التّلميحّيّ البالغ الأهميّة في عمل رامبو. وإنّ قارئ اليوم ليندهش من إحاطة رامبو بجميع أحداث فترته، وبجميع جوانبها الاجتماعيّة والسّياسيّة، يوظّفها في القصيدة ويُلقي عليها نظرة مراقب تامّ الانخراط في الشّأن العامّ.

التّسارُع العجيب

لم يأنس رامبو بأهل باريس أو بالأحرى شعرائها، وكان رأسه «القوي» (كما يصفه هو نفسه في «حيّوات»، «إشراقات»)، أي «الجّهّم» والصّاحي أبدأ والعاجز عن السّكر مهما شرب، لا يقدر على مرافقتهم في حياتهم

الاستعراضية. ثمة كائنات يقظة أو محزونة يحرمها مزاجها الخاص من أن تشمل أو تتسلى ببساطة. كذلك كان رامبو، مهما كان من نشدانه لما يدعوه هو نفسه «الثلوث»، ومهما كان من بحثه عن بطر أو طرب ممكنين. نلاحظ في «ملهاة العطش» («قصائد أخرى وأغانٍ») رفضاً صريحاً لاتباع دعوة الأصحاب الداعين إياه إلى التمل. هم يحدثونه عن «خمور تجري» لوفرته «حتى الشواطئ»، وهو يجيب: «أنا أهوى أن أنعق في الساقية / تحت القشدة المنقورة / قرب الغابات المطوَّفات». الأمر نفسه سيتكرَّر في لندن، منها يكتب لدولانيه يحدثه عن أمسيات التمل مع ثرلين، أمسيات «يصلح المرء في نهايتها ليرتمي في الغائط».

هروباً من باريس وأجوائها الضاغطة ورغبة في اكتشاف العالم، سيقوم رامبو وثرلين اعتباراً من تموز/ يوليو ١٨٧٢ برحلات متكررة إلى لندن وبروكسيل، ويقيمان في هذه أو تلك أسابيع أو شهوراً، يعتاشان من القليل، ممَّا ترسله لهما أم ثرلين أو ممَّا يدرّ به عليهما تعليمهما الفرنسية في دروس خصوصية. كانت الشهور اللندنية حافلة بالدرس والاكتشاف، من زيارة الضواحي المحيطة بلندن والمعارض والمسارح إلى ارتياد «مكتبة المتحف البريطاني» التي كان رامبو، هو المحبُّ للغات، مولعاً بالتردد عليها. كان كلُّ منهما يكتب من ناحيته. إنَّ أحد الرُّسوم التي وضعها ثرلين لرامبو يُرينا هذا الأخير عاكفاً على الكتابة. كان الأوَّل يواصل كتابة مجموعته التي ستحمل عنوان «أغانٍ عاطفية بلا كلمات» *Romances sans paroles*، والثاني يؤلِّف قصائد كان يريد، حسب شهادة ثرلين، أن يمنحها عنوان «دراسات عذمية» *Etudes néantes*، ولا بدَّ أن تكون هي آخر قصائد رامبو الموزونة، التي ستُشر بعد سفر رامبو إلى إفريقيا بلا عنوان (هي هنا «قصائد أخرى وأغانٍ»). وكان تعايش الشاعرين في تلك الفترة مُنعشاً لهما على صعيد الإبداع، فسرى القارئ أنَّ رامبو ينافس هنا صديقه في ميدانه الشعري الخاص (الأبيات الموجزة والثبر الخافت) ويتخطاه. كما كانت تلك الفترة مُخصبة لهما فكرياً، ففي لندن وبروكسيل سيلتقيان بصورة شبه يومية بالثوار الذين نشطوا في

«كومونة باريس» واضطُروا إلى اختيار طُرُق العنْفى، وكان بينهم مثقفون كبار وفنانون.

لكنَّ الشَّجارات بين الشَّاعرين كانت متكرَّرة أيضاً، فمن التَّادر أَد تتعاش موهبتان طويلاً، لا سيَّما عندما يكون أحد الاثنين مفرط الرِّقَّة (فرلين) ويكون للثَّاني طبعٌ كاسير (رامبو). كما كان فرلين موزَّعاً بين حاجته إلى رفقة رامبو وحنينه إلى زوجته، ويهدِّد أحياناً بالانتحار إذا لم ترجع هي إلى عشِّ الزَّوجيَّة، وهناك رسالة طويلة لأمِّ رامبو تحاول فيها أن تبعد عن صديق ابنها شبح الانتحار. على هذا الأساس رجع رامبو في أبريل/نيسان ١٨٧٣ إلى «روش»، حيث صارت عائلته تقيم في مزرعة صغيرة لأمِّه، وأكمل كتابة قصائده الموزونة الأخيرة. وفي إحدى رسائله إلى دولائيه، يتحدَّث عن كتاب ينوي وضعه تحت عنوان «الكتاب الزَّنجي» أو «الكتاب الوثني» ثمة احتمال كبير في أنَّه هو الذي سيحوَّل إلى «فصل في الجحيم». في تمَّوز/يوليو من العام نفسه، يطلب فرلين من رامبو أن يلحق به في بروكسيل، فيصل هذا الأخير في الثَّامن منه ويجد هناك صديقه صحبة أمِّه. ما إن يعلن رامبو في العاشر منه عن نيَّته في العودة إلى شارلِفيل أو إلى باريس حتَّى يُخرج فرلين مسدَّساً كان قد اشتراه في الصَّباح ويجرح رامبو قرب رسفه. يُطبَّب رامبو وتلقَى الشَّرطة البلجيكيَّة القبض على فرلين، الذي سيُمضي بعد محاكمته في السَّجن ما يقرب من عامين، وكان رامبو قد تنازل عن كلِّ ملاحقة قضائيَّة بحقه. ما إن يغادر فرلين السَّجن حتَّى يشهر إيمانه الكاثوليكيَّ ويبدأ بالتجوُّل حاملاً مسبحة دينيَّة، وفي إحدى المَرَّات يدعو رامبو لأن يتبعه في إيمانه. أمَّا هذا الأخير، فمند «واقعة بروكسيل» الشَّهيرة، واستجابةً لتحوُّل كان قد بدأ في الحقيقة قبل ذلك، ستشهد حياته وشعره تسارعاً عجيباً. صار أدباء باريس يشبهون بأوجهم عنه، متهمينه بتعطيم حياة فرلين. فيعود إلى روش ويُكمل «فصل في الجحيم». يزور لندن مرَّة أخرى صحبة الشَّاعر جيرمان نوفو الذي سيساعده في استنساخ نصوص «إشراقات» التي لا نعرف متى بدأ هو بكتابتها ومتى أنهاها. ثمَّ يقوم رامبو برحلات طويلة وانفراديَّة في سائر الأقطار

الأوربية، وفي حزيران/يونيو ١٨٧٦ يتطوّر في القوات الهولندية الذّاهبة لقمع انتفاضة في مستعمرة سومطرة (إحدى الجزر الأندونيسية)، ويهرب منها ما إن يصل إلى الجزيرة. منذ ١٨٧٥ انقطعت أخبار رامبو عن شعراء باريس. كانت رحلاته الأوربية هذه تمهيداً لرحلته الإفريقية الكبرى التي سيشرع بها عام ١٨٨٠. وعليه، فنحن ندين لِمَا هو أقلّ من ثلاث سنوات باكتمال أعماله الثلاثة الكبرى: مجموعة أشعاره الموزونة الأخيرة و«فصل في الجحيم» و«إشرافات»، هذه الآثار التي تُعرّف بها في ما يأتي.

يبقى أن نقول إنّ علاقة كهذه التي جمعت فرلين ورامبو كان لا بدّ لها أن تلقى نهايتها المُدوية. تلقاها لأنّ كلا من الشاعرين كان، على ما يرى بيار ميشون، يريد أن «يكون هو الشعر في ذاته»^(١). وكان رامبو هو الأقدر على أن يكونه، لا سيّما وأنّه كان بحاجة إليه لِيُسكّت في داخله صوت تلك المرأة، أمّه القاسية والمتألّمة التي قلنا إنّ «ابتلعها» في داخله منذ الطفولة.

«ملهاة العطش» وقصائد أخرى

إنّ النهاية الدّامية التي عرفتها «كومونة باريس»، وانهيار العلاقات التي جمعت رامبو بشعراء باريس لفترة، والعزلة التي أحسّ بها كشاعر اتّفق الجميع على كبره ولكتهم، في ممارساتهم الشعرية وما ينشرونه من أعمال، كانوا أبعد ما يكونون عن فهمه، وتدهور العلاقة مع فرلين، وتلكؤ إنتاج رامبو الشعري نفسه أثناء إقامته الباريسية، هذا كلّه فجّر في أعماق الشاعر إحساساً مريعاً بانتهاء العالم وفراغ الذات من ذاتها وافتقارها إلى الرّكائز. هنا جاءت تجربة «خيمياء الكلمة» والهلوسة الإرادية التي تصوّر قصائد ١٨٧٢ (وربّما أيضاً شطر من العام ١٨٧٣) بكامل الضّحو والافتقار الفنيّ مراحلها المتوالية. بل يَرَجّح الشّراح أن يكون رامبو بدأ سلسلة القصائد هذه في لندن، أثناء إقامته فيها صحبة فرلين، ثمّ أكملها في روش وباريس. توفّر هذه القصائد

P. Michon, op. cit , p 76. (١)

تجسيداَ حياً لتجارب رامبو الروحانية وعالمه النفسي في تلك الفترة. تدرج مشاعره هنا من حماسة عالية وانتشائية وإيمان بإمكان تحويل العالم والحياة بالكلمات إلى محموعة غريبة للجسد والزوح وإحساس بالعطش ثمة شهادات (مراسلات الشاعر مع دولائه وسواه) على أن رامبو كان يحسن به بالفعل في تلك الفترة. عطش فعلي يصحبه ظمأ وجودي ماحق، يقوده تارة إلى إرادة الذوبان في الأشياء (رغبة في الموت)، وطوراً إلى التصالح مع مطالب كان في الماضي يسخر منها بشدة: العلاقة الفرحة وغير المتطلبية بالعالم والقبول بالسعادة ضمن وجود قانع وبسيط. هذه المراحل تصورها قصائد الفترة المعنية (وهي مجمعة في هذا الكتاب في القسم الحامل عنوان: «قصائد أخرى وأغانٍ»). وإذ يستعيد رامبو لاحقاً في «فصل في الجحيم» استعادة متهمكة ونقدية، فهو يضيء لنا بتعليقاته المكتوبة نثراً تطوّر هذه المراحل في أدق دقائقها النسبة بصورة تكشف عنها بوضوح حواشينا المستعينة بكلام شراح عمله. مراجعات ذاتية كهذه (وسيرى القارئ كم كان رامبو مولعاً بوضع «جزدات» متتالية لحياته في نهاية كل شوط أو في ذروة كل أزمة) تجعل منه، أي رامبو، أفضل شارح لعمله. وإذا كان، في تعقيباته تلك، يرى في هذه القصائد علامات على فشله الكلي، فهو قد نجح فيها من جديد في تحويل لغة الشعر، عاملاً بالمحاكاة النقدية والمنافسة الخلاقة هنا أيضاً. لقد اختار ميدان فرلين الأساسي: الإيقاعات الموجزة واللغة المبسطة عن قصد، وذهب أبعد من هذا الأخير وجعله يبدو شاحباً إلى جانبه. قد تمثل هذه القصائد، التي لا يشتمل فيها فرلين، أكبر انتقام يتحقق بوسائل شعرية من صديق لم يشأ أن يفهم الصداقة كتحويل للعالم والحياة واللغة، صديق كان حلمه يتلخص في العثور على «شاطئ لصغيرين وفيين» كما سيكتب رامبو متهمكاً في «عبارات» («إشراقات»)، أو كما كتب فرلين نفسه في إحدى قصائده في تلك الفترة: «فلنكن صغيرين رقيقين...»، وفي قصيدة أخرى: «سبعث قلبنا حنانهما الوديع / ويكونان شحورزين يغردان في المساء»، هذا وسواه ممّا كان لا بدّ من أن يضحك شاعراً اجتياحياً ومغامراً كرامبو. ولئن كان فرلين

شاعراً كبيراً في إعطاء لغة «خافتة» عن قصيد لكلام نفس تجد في «الخُفوت» أو «التفه»، كما أسلفنا في قوله، شرطها وقدرها واختيارها في أن، فإن رامبو يضع هذه القصائد بما لم يكن ليقدّر عليه لا قرلين ولا أي من معاصريهما: لقد طعم الإحساس «الخافت» واللغة «الخافتة» بعمق مريم، وأرانا أن العطش الحارق هو شرط جميع الكائنات والأشياء لا شرط الشاعر المنسحق وحده. ورغم الخفية الكثيرة التي ترتفع عليها هذه «القيامة» الشخصية، أحدثت رامبو فيها، بما لا عهد للشعر الفرنسي به قبله، تجديداً جذرياً للإيقاعات والصّور، وعملَ بإجراءات ستهيمن في «إشراقات»: التّدايعات الصّوتية واللفظية والإيقونية وتنوّع مستريات الكلام والتناصّ الداخلي (تناصّ العمل مع نفسه) وتعدّد الأصوات. من هذه التعددية أو بوليفونية العمل الشعري هذه سيطلع «فصل في الجحيم» و«إشراقات». فعلى صعيد المعاني وشبكات الصّور والأفكار المتسلّطة كما على صعيد الشّكل الشعري، يبدو رامبو وقد «أرهمق» هنا إمكانات البيت الموزون، أي استنفذها، وصار له الآن أن يتجه إلى قصيدة النثر في تطوّر طبيعي. هكذا تحتلّ هذه لمقصائد مكانة انتقالية، مكانة «رزة» جامعة ومفرّقة في آن، بين انهماكات رامبو العروضية وأشعاره التي تجذّر قصيدة النثر أو تؤسّسها بالمعنى الدقيق للمفردة.

«فصل في الجحيم»

«فصل في الجحيم *Une saison en enfer*» هو الكتاب الوحيد الذي عمل رامبو على نشره بنفسه. كلّف بطبعه على نفقته الخاصّة مطبعة بلجيكية في بروكسيل، وأخذ منه لدى اكتمال طبعه خمس نسخ أو ستاً ولم يعد لاستلام البقية، إمّا لأن أمّه لم تتقدّم بالمبلغ المطلوب أو لأنّه، كما هو متوقّع منه، غيّر رأيه فيه فجأة. ولقد بقيت النسخ قابضة في أقبية الناشر البلجيكي طيلة أربعين عاماً، وله ندين ببقاء هذا العمل. وعليه، وكما عبّر پيار برونيل Pierre Brunel في حواشيه لـ «فصل في الجحيم» في نشرة آرليا وفي نشرته هو لآثار رامبو الكاملة، فإنّ رامبو، الذي اعتاد أن يغادر كلّ محلّ فعلي أو فكري ما

إن يبلغه، يحقق هنا مشروعه الوحيد الذي ذهب فيه إلى أقصاه، ويقدم لنا كتابه الوحيد المكتمل حقاً.

يُوقع رامبو بنفسه كتابة عمله هذا بين نيسان/أبريل وآب/أغسطس ١٨٧٣، وكان قد بدأه وأنهاه في «روش Roche» ويرجع أنه اشتغل عليه في لندن أيضاً، إلا أن الخلاف مع قرلين (بعد شجار بروكسيل) ساهم في تعجيل فروغه منه. وكما أسلفنا في القول، ففي إحدى رسائله إلى دولاييه المكتوبة بعد عودته إلى روش، يعلن رامبو أنه بصدد وضع كتاب ينوي تسميته «الكتاب الزنجي *Livre nègre*» أو «الكتاب الوثني *Livre païen*»، ويقول إنه أكمل كتابة ثلاث من «حكاياته». بما أن رامبو لن يعود إلى الكلام على هذا النص، فيرجح أنه هو الذي تحول إلى «فصل في الجحيم»، وأن «دم فاسد» و«العدراء الحمقاء» («هذيانات - I») و«خيمياء الكلمة» («هذيانات - II») هي المقصودة بالمفردة «حكايات».

يشهد الزمن الموضوعي للعمل تنوعات عديدة. يكمن قراءته باعتباره سجل رحلته الباريسية وعذابات فيها. يمكن أن يُقرأ أيضاً باعتبار أن هذا الفصل في الجحيم يدوم حياةً بكاملها، وأن هذه اللعنة موروثه من قبل عرقه نفسه، «الدم الفاسد» الذي يقول هو إنه يجري في عروقه. ويشير النقاد إلى استلهاهم واضح، في مناخ هذا العمل، لـ «فاوست» *Faust* غوته Goethe، ويبدو أن رامبو قد كان طلب إلى صديقه إيرنست دولاييه نسخة منه في أثناء كتابة عمله هذا.

يُعتبر هذا العمل أنموذجاً لا في المحاكاة الساخرة (باروديا) للمسيح ورجال الكنيسة وفلاسفة الغرب فحسب، بل كذلك في المحاكاة الذاتية الساخرة أو التهكم الذاتي، إذ يستعيد الشاعر في عمله، كما أسلفنا في قوله، عدداً من أشعاره وأغانيه السابقة، استعادة المعلق على طوباوياته الماضية، المنحزر منها. وهذا ما لا يلتفت إليه الكثيرون ممن يقرأون العمل كما لو كان الانسجام شائعاً فيه بين صفحاته الجديدة والأحرى المستعادة. هو نص شاعر متمرد على كل شيء، وعلى نفسه أولاً، ينظر إلى ماضيه

البعيد والقريب كمثّل «أوبرا شائقة»، أي خياليّة. ولقد اختلفت التآويل في هذا الصنيع الشعريّ. على أنّ قارئاً حديثاً لن يعدم أن يقبض بسهولة على الحركيّة التي توجّهه. حركة «معدولة» أو «مصحّحة» دون انقطاع، يجزّب فيها رامبو الحبّ والصداقة ثمّ يكتشف مأزقهما في العالم الحديث، ويبحث عن خلاص روحانيّ للإنسان فيرى أنّ مثل هذا الخلاص قد تمّ إلغاه أو مصادرته بفكرتيّ الافتداء والخطيئة الأصليّة، ويتلمّس سبيل الهرب فيلمس استحالته. والخلاصة النهائيّة، إذا جاز الكلام عن خلاص، تأتينا مفارقة ولا تبدّد شيئاً من الحيرة التي دمغت العمل بميسمها منذ البداية: إنّ من المستحيل قبول هذا العالم، وفي الأوان ذاته من المتعلّز مغادرته. سوى أنّ المتكلّم في النصّ، ومعه القارئ، يكونان في نهاية الشّروط قد حقّقا معرفة عميقة وتحويليّة بطبيعة «المستحيل» هذا. وينتهي النصّ بالتلويح بإمكان «القبض على الحقيقة في روح وفي جسد»، أي بتجاوز الطّلاق الدّاخلّي، وبالتأكيد على ضرورة التمسك بالشّروط المقطوع، واعتباره ظافراً. وهذا كلّهُ، على وجازته، ينقذ العمل من الوقوع في حبالٍ سوداويّة لم يكن رامبو نفسه معتاداً على الانحباس فيها.

صحيح أنّه نقيم، في خلفيّة هذا الأثر، العلاقة المريبة التي عاشها رامبو مع فرلين، لكنّ أحد التجديدات الأساسيّة في هذا العمل يتمثّل في نوع من الكنائيّة أو البدليّة المعمّمة لها يدين الأدب الحديث بوجوده: لا يتحدث رامبو عن الرّنجيّ أو البدائيّ المهذّب بوصول البيض، بل يحلّ في جليده إذا جاز القول. كما يوزّع نفسه في كلّ من «البعل الجهنميّ» و«العذراء الحمقاء» إلى درجة يبطل معها البحث عن الهوية الفعلية لكلّ منهما. وكما كتب دريدا غير مرّة، فإنّ أثراً فنيّاً لا يكون إذا لم يترك لي، أنا القارئ، إمكانيّ «الاندساس» فيه والعثور في ثناياه على مكانٍ لي أنا نفسي.

يبدأ رامبو عمله هذا بادئ ذي بدء بما يدعوه «الدّم الفاسد» أو «العرق الرّدي» الذي يخبّر هو بالانتماء إليه. هو «رديّ» لأنّه سمح للأخريين بتحقيق الغلبة عليه، ولأنّه دائماً شكّل طعام الحروب. لكنّ انسحاقه وبدائيّته

السحرية، وثنيته أو ديانتها الطبيعية مفهومة فهماً شعرياً باعتبارها سابقة لأسطورة العُرد من الفردوس وفكرة الخطيئة الأصلية، هذا كله يدفعه إلى التضامن وإياه. ولذا فهو يرفض انتماءه إلى فرنسا الحديثة ويرجع بأصوله إلى «الغاليين»، سكان فرنسا القدماء قبل أن تصح فرنسا «الابنة البكر للكنيسة» (لقب تلقته على أثر مساهماتها الزائدة في الحروب الصليبية). هذه العودة إلى الماضي لا تعمد أن تشمل حاضر رامبو نفسه. ذلك أن قراءاته لمؤرخي حقبة، وفي أولهم ميشليه Michelet الذي كان هو مولعاً بكتاباته، تقول له إن طبقة النبلاء الفرنسية نشأت من الفرانكيين القادمين الذين أدلوا الغاليين، وإن هؤلاء الأخيرين هم الذين مدوا فرنسا بفقرائها وعمّالها وجنود حروبها ومقموعها. هكذا يكون مراس السلطة قد تمخّض عن تغلب جماعة إثنية على أخرى، ويكون مفهوم العرق race قد اندمج بمفهوم الطبقة classe. وكما يشير إليه بيار برونيل في الفصل الأول من نشرته المحققة والمشروحة لـ «فصل في الجحيم»^(١)، فعلينا أن نقرأ «طبقة» حيثما يكتب رامبو في هذا العمل المفردة «عرق». ولئن كان رامبو أصرّ على استخدام هذه الأخيرة، فمرّد ذلك في اعتقادنا أولاً لأن المفردة «طبقة» لم تكن شائعة في زمنه، فهي حديثة العهد نسبياً. وثانياً لأن المفردة «عرق» تُسغه بامتداد تاريخي وأسطوري تظل رؤيته الشعرية بحاجة إليه. وثالثاً وأخيراً لأن المفردة نفسها تساعده في استدعاء جماعة إثنية أخرى، «أبناء حام»، السود أو الزنج الذين يجهر هو أيضاً بالانتماء إليهم روحياً. وفيما وراء هذه الفئة، وبالاغتماد على التّداييع التاريخية التي تثيرها علاقة النبلاء القادمة بالعامّة المسخرة والمضخى بها في الحروب، يرتبط عمل رامبو مباشرة بما يدعوه هو نفسه في «فصل في الجحيم» «مسيرة الشعوب»، وكذلك بنقد العبودية الحديثة (وقد شكّلت

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, édition critique par Pierre Brunel, éd. José Corti, (١) Paris, 1987

العبارة الأخيرة عنوان كتاب لمؤلف معاصر لرامبو لم يكن هذا الأخير يحبه لعقليته اللاهوتية، هو لامنيه^(١).

والى هذا التجديد، المتمثل بمفصلة رامبو عمله الشعري مفصلة سياسية ضمنية باللغة البعد عن مباشرة هوغو، نجد تجديداً آخر يتمثل في التعمق في فهم الأبعاد النفسية للحب الحديث وما بات ينطوي عليه من هيمنة متبادلة وما تشهده الذات الفاعلة من انشطارات عديدة يتجاوز فيها الإيجاب والسلب، والقوة والضعف. ولئن كان وصف «البعل الجهنمي» بشي بخلفية فاونستية ويرسم ملامح الرأفة الزامبوية، وهي رأفة «قاسية» أو متطلبة بالضرورة، فإن كلام «العدراء الحمقاء» نفسها يفصح عن مازوخية يسلط عليها رامبو أضواء كاشفة ويرينا انحيازها لخيارات معذبها ومنطقه، هذا الانحياز الذي يرى فيه الفيلسوف جيل دولوز، في دراسته لعمل ليوبولد ساخير-مازوخ (الكاتب التمسائي الذي ارتبطت النزعة المازوخية باسمه، مثلما ارتبطت «السادية» باسم الفرنسي المركيز دو ساد)، يرى أنه يشكل أساس المازوخية وجوهرها. كتب دولوز: «لا نجدنا [هنا] أمام جلاد يهيمن على ضحية ويحقق عبرها متعة تزداد بقدر كونها، أي الضحية، أقل موافقةً واقتناعاً [كما لدى ساد]، بل أمام ضحية تبحث عن جلاد، جلاد هي محتاجة إلى تدريبه والتحالف معه من أجل مشروع شديد الغرابة»؛ ويضيف الفيلسوف أنه «إذا كان الامتلاك [امتلاك الجلاد للضحية] هو الجنون الخاص بالسادية» فإن «الميثاق» أو «العهد» هو «خاصة المازوخية»^(٢).

هذه التجديدات الفكرية ينبغي ألا تحجب عنا تجديدات هذا الأثر الفنية. إن تفاعل النثر والشعر فيه، وتجاوز السرد والمحاكاة والغناء، وتنوع الأصوات الناطقة فيه وانشطار المتكلم الرئيسي نفسه إلى أكثر من صوت،

Félicité de Lamennais, *L'Esclavage moderne* (1839). (١)

Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch suivi de La vénus à la fourrure de Léopold* (٢)

Sacher-Masoch, Les Editions de Minuit, Paris, 1971, p.19, cité par p Brunel, Arthur

Rimbaud, *Une saison en enfer*, op cit., introduction, p 70

وإدخال الأصوات التعبيرية غير اللفظية كالآهات والصراخات، بما يجعل النقاد يرون في رامبو إرهاباً بولادة مسرح آرتو Antonin Artaud المعروف بـ «مسرح القسوة» Théâtre de la cruauté وشعره الصّوتي المحض glossopoièse، هذا كله يهب «فصل في الجحيم» سمة تركيبية وبوليفونية (متعددة الأصوات) تشكّل عطية الأساسية للأدب الحديث. بل ثمة فيه، كما لاحظ برونيل في نشرته المذكورة، نوعاً من كرنفال مُفارق أو جحيميّ. معروفة هي اعتراضات الناقد الروسي ميخائيل باختين في دراسته لرابليه على الكرنفال في الأدب^(١). يصوّر الكرنفال في نظره العالم بالمقلوب ولكنّه يعجز عن اجتراح عالم جديد. وهو يرى في أجواء لويس كارول الكرنفالية عالم إنسان فقير المخيلة معتقل في حجرته. خلافاً لهذا، يحوّل رامبو معاورة الجحيم إلى إصغاء كليّ، ويطالب بحقوق روحية، ويُقيم مراجعة فكرية وتاريخية شاملة ويستشرف من عمق الهاوية المشتعلة سبل التحول الحقيقي. وكما كتب برونيل، فلا يمكن إلا أن نحیی هذه الوقفة المُعاندة التي يقفها كائن ضدّ بقية العالم، هذه الصرخة التأكيدية يُطلقها شخص متوحد، صرخة نعم هذه الشديدة النيتشوية للفجر وللحياة^(٢).

كلوديل وبروتون، أو إساءة الفهم المزدوجة

مثلما تلقى هذا العمل تأويلات متعددة، تعرّض لإساءات فهم عديدة. لقد انطلق بول كلوديل Paul Claudel، كبير الشعراء الكاثوليكيين المُحدثين، من عبارة أو اثنتين من «فصل في الجحيم» («لست في العالم»، وهي تناصّ مع قول للمسيح قُبيل صلبه، وكذلك كلام رامبو عن «لحظة يقظة» لفكره) ليقول بإيمان رامبو الدينيّ، بل ليرى فيه «صوفيّاً في حالة فطرية»، ويضيف: «كانت

Cf Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age* (١) *et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, éd. Gallimard, 1970, rééd. coll. Tel, 1982.

P Brunel, in Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, op. cit., introduction, p.49 (٢)

حياته إساءة فهم، محاولة مخففة في الإفلات، عن طريق الهرب، من هذا الصوت الذي يستحثه ويعاود اجتذابه، والذي لا يريد هو أن يعترف به...»^(١). يكتب كلوديل هذا ناسياً أن هذا العمل يحفل بالتناقضات وما دعونه بالأفكار «المعدولة»، التي قام رامبو بتصويرها بأمانة ودقة، دافعاً بذلك بالأدب الحديث إلى الأمام ومفسحاً في المجال واسعاً للتناقض وتضارع الزوى داخل كائن بذاته. تناقضات يضطلع هو بها ويسميتها ولا يتحفى عليها كما يفعل كتاب ملتبسون لهم في كل فترة كلام مناقض لما سبق، وفي كل مناسبة موقف جديد تمليه حسابات تكتيكية. ومن ناحية أخرى، كتب أندريه بروتون André Breton في «بيان السورريالية الثاني» (١٩٣٠): «إنه [رامبو] أثم في نظرنا لأنه أتاح بعض التأويلات المشينة لفكره، من نمط تأويلات كلوديل، ولم يفعل ما يجعلها متعذرة تماماً»^(٢). ما يغفل عنه بروتون، في صرامته الممهودة، هو أن كل عمل أدبي يمكن أن يثير ما لا نهاية له من التأويل، التي لا يبقى منها إلا ما ينسجم وحقيقة العمل الداخلية، ولا يكون العمل بالضرورة مسؤولاً عنها، أو عنها جميعاً. وإذا كان بروتون يحسب أن المسألة تنحصر في قرار بسيط يتخذه الكاتب لنفسه، وإذا كان هو وضع نفسه خارج الحوار مع المسيحية، فالأمر ليس ذاته بالنسبة إلى رامبو. كان هذا الأخير يريد أو يشعر بالحاجة لأن يقيم هذه «المرافعة» المتناقضة والمحتدمة مع الديانة التي سكنت طفولته والتي أفسدتها في نظره. لم يكن رامبو متعلقاً بخلاصه وحده، بل يفكر بالملايين من الذوات الشبيهة بـ «بطلة» قصيدته «المناوالات الأولى» وبـ «العدراء الحقائق» والراهب المعتقل في شهوته في «إقعاءات»

(١) أنظر تقديمه لنشرة آثار رامبو التي أشرف على وضعها باتيرن بريشون Patern Berrichon، صهر رامبو، وصدرت في منشورات ميركور دو فرانس Mercure de France في ١٩١٢، يذكرها جان-لوك ستينمتز في نشرته لآثار رامبو الشعرية الكاملة:

Arthur Rimbaud, *Œuvres II (Vers nouveaux, Une saison en enfer)*, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, ed. Flammarion, Paris, 1989 (nouvelle édition mise à jour en 2005), p 25

Cité par J.-L. Steinmetz dans sa préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres II*, op cit , p 44. (٢)

و«فقراء الرّحمن» في «الفقراء في الكنيسة». وخلافاً لما كان يعتقد بروتون، فإنّ سجل رامبو هذا والمسيحية سيراقت قرّاء رامبو، وها هو يعاود الظهور في أفضل القراءات النقدية والفلسفية الجديدة لعمله، أسوةً بموضوع اشتراكية رامبو وعلاقته بالتمرد. يرى الفيلسوف الفرنسي جاك رانسيير Jacques Rancière، الذي أدار لسنوات عديدة تحرير مجلة فكرية حملت اسم «الانتفاضات المنطقية» *Les Révoltes logiques* (تسمية تستعير تعبيراً لرامبو في قصيدته «ديموقراطية»، «إشراقات»، كتبه بحق الثورات التي توقع هو أن يثيرها حضور الغزاة الاستعماريين في البلدان المفتوحة)، يرى أنّ رامبو كان يصبو إلى خلاص حقيقي ويصطدم بمفهوم الخلاص المسيحي الذي يجده أمامه كلّ مرة ويكتشف أنّه قد صادر فكرة الخلاص. فالزّوج الإنجيليّة انتصرت في نظر رامبو، ما دامت غرسّت في النفوس فكرة المسيح الفادي والخطيئة الأصلية. وإذا كانت المسيحية تعني خلاص الإنسان وانتشاله من شرطه المزري ومن الضّغينة، أمكن في اعتقاد الفيلسوف القول بأنّ رامبو كان يفكر بتخليصيّة جديدة كان سان-سيمون Saint-Simon^(١) قد فكر بها من قبل، ويتمثل مسعاها الأساسي في تحقيق «انبعاث الأجساد»، أي إنعاشها هنا على الأرض^(٢). هذه «التخليصيّة الأرضيّة والمجرّدة من «الشّطّيرات» و«الزّكوعات» هي التي سوف يُعبرها رامبو لـ «عُبقرّي» النصّ الأخير من «إشراقات».

مع كلّ شعور رامبو بالانسحاق في «فصل في الجحيم»، فإنّ موقفه هذا ينطبع بقدر كبير من الكبرياء يتضح في الصّفحات الأخيرة («الومضة» و«صُبح» و«وداع») ويتجلّى في أغلب صفحات «إشراقات». وكما كتب ستينمتر في تقديمه للجزء المتضمن «فصل في الجحيم» من آثار رامبو، فثمة ما يشجّع على التفكير بأنّ هذا الأخير قد اعتقد بأنّه حامل لقوّة مضاهية لقوّة المسيح،

(١) سان-سيمون (١٧٧٥-١٧٥٥) كاتب فرنسي عُرف بمذكراته *Mémoires*، وصف فيها عالم اللاط الملكي وضمها آراءه السياسيّة والاجتماعيّة. لثروّة تأثير على ستندال وبروست وكثاب آخرين.

(٢) Jacques Rancière, "Les Voix et les corps", in *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit., p25., sq

قوة روحانية أو عبقرية تتيح له أن يتقدم كمسيح مضاد. وما حسبه هو فشلاً يأتي ليحوّل القارئ ويغيّر صورة الإنسان عن نفسه. ومن المثير، والمؤثر، أن نلاحظ أنّ رامبو قد عرف، في أشدّ لحظات عزله حلّكة، أن يكون مُحاور ذاته وأن يُطّلع من ذاته «آخر» داخلياً. هكذا وُجِدت في هامش إحدى مخطوطاته هذه العبارة الطريفة التي يبدو فيها وهو يحتمس ذاته ويستحسن قدرته على التقفية: «يا لها من قوافٍ، آه يا لها من قوافٍ!». كما كان مُخلصاً لمنطقه الشعريّ المتطلّب حتّى أمام أبسط النَّاس ومن قد لا يعنيه شأن الشعر ولا يقدرون على استيعابه. هكذا قال لأمه يوم كان يكتب «فصل في الجحيم» وسألته هي عن «معناه»: «ينبغي القراءة حرفياً وبجميع المعاني».

يبقى أن نقول إنّ هذا العمل يجد في هذا الكتاب تمهيداً له بـ «السلسلة اليوحنيّة» ومسوّدات «فصل في الجحيم». النصّ الأوّل يمثل معارضة (بقيث مبتورة) لآيات المسيح كما يرويها «إنجيل يوحنا»، والنصّ الثاني يوقفنا على الصّيغة الأولى لنصّه الكبير، على نحو تكشف حواشينا عن أهميته لقراءة رامبو.

«إشراقات»

يجد قارئ ترجمتنا هذه ملحوظة مكثّفة تليها حواشٍ تفصيليّة، بها نرافق كلّ واحد من نصوص «الإشراقات» ونقترح سبيلاً أو (سَبَلاً) لقراءته. ولذا فلن تقدّم هنا عن هذا العمل إلاّ بمعاينات محدودة. لقد عثرُ أصدقاء الشاعر على «إشراقات» *Illuminations* مخطوطة في أوراق متناثرة. وقام فرلين، بعدما ظلّ يطالب بها الآخرين طيلة سنواتٍ، بنشرٍ عددٍ منها. ثمّ ظهرت بعد سنواتٍ صفحات أخرى رفعت نصوص العمل إلى عددها الحاليّ. وقد صدرت النشرة الكاملة الأولى لـ «إشراقات»، عن طريق الناشر فانييه Vanier ومتقديم لپول فرلين، في ١٨٨٦. ترتيب النصوص وضعه أصدقاء الشاعر وناشروه، فتراها في بعض الطبعات وهي تنتهي بـ «بيع تصفية»، وفي بعضها بـ «عقريّ»، وهذا الترتيب الأخير هو الأكثر شيوعاً، وهو الذي اعتمدناه في هذا الكتاب. وكما

بشأن قصائد رامبو التفعيلية الأخيرة، فقد اختلف النقاد ومؤرخو الأدب في تأريخ كتابه «إشراقات». ساد أولاً الاعتقاد، الموضوع اليوم تحت طائلة الشك، بأنها كتبت جميعاً قبل «فصل في الجحيم»، الذي اعتبروه بمثابة توديع رامبو للشعر، بدلالة كون النص الأخير يحمل عنوان «وداع» (هو في الحقيقة «وداع» للجحيم وليس بالضرورة للشعر، فلا شيء في النص ليوحي بذلك). ويرى الباحثون والشرّاح اليوم أنّ رامبو لا بدّ أن يكون كتب صفحات من «إشراقات» قبل «فصل في الجحيم» وبعضها الآخر بعده. ذلك أنّ بعض النصوص لا يمكن تصوّر إمكان كتابة رامبو له قبل رحلاته، التالية للعام ١٨٧٣ (تأريخ كتابه «فصل في الجحيم»)، سواء أعلّق الأمر بالمُشاهد الخيالية التي تبدو مستوحاة من بناء مدينة سكاريرو البريطانية التي زارها في ١٨٧٤، أو بنقده للديموقراطية الغربية في «ديموقراطية». في هذا النص الأخير، المحاكاتي للّهجة، يكون الكلام كلّ موضوعاً، بدلالة الهلالين اللذين يفتحانه ويختتمانه، على لسان الجند الاستعماريين، بما يُرجّح أن يكون رامبو كتبه في أعقاب رحلته إلى جاوة في ١٨٧٦، صحبة القوات الهولندية التي انخرط فيها من أجل السفر وهرب منها بعد وصوله إلى هناك بأيّام.

بخصوص فنّ «إشراقات» الشعري، يمكن الرجوع إلى ما يورده إيرنست دولانيه، الذي يعدّه الشرّاح أحد أوفى الشهود على حياة رامبو وعمله، هو الذي كان صديق فتوة الشاعر والمحتفي برسائله في الفترات الحرجة من بعد، نقول ما يورده من أنّ رامبو كان قد خذّته يوماً عن نيّته في استحداث شعرية جديدة تقوم على التدوين الموضوعي للأحاسيس والمُشاهدات. هذه الكتابة شبه المتجرّدة لمختلف الرّؤى والهلاسات والمرئيات والخطرات تجد في «إشراقات» مجالاً أنعقادها الكبير. ولما كنّا نعرف أهمية الإضمار والاقتضاب لدى رامبو والسّرعة المدهشة التي بها ينتقل من مستوى كلام إلى آخر، فمن العبث محاولة الفصل بين القصائد المستندة إلى خلفيّة واقعيّة والأخرى المنبثقة من فعل تخيل محض. هذه نصوص ينبغي أن يتلقّاها القارئ باعتبارها السّجل الدقيق لمُشاهدات رامبو وتصوراته، ووصفاً توليفياً أو انتقائياً

و«خلاسيًا» لمدن، جميلة تارةً وراعبة طوراً، رآها هو ولأخرى كان يتوقع ولادتها. شعريته التوليفية أو التركيبية هذه تجمع بين الشرق والغرب، الماضي والحاضر والمستقبل، الحقيقي والخيالي، الحاضر والغائب، بما يجعل نافلاً تماماً، بل عديم المعنى، تفكير بعض النقاد، مثل تزفيتان تودوروف، في أن رامبو يستهدف هنا اللا-معنى أو يقود المعنى إلى استحالته^(١). يظل تودوروف هنا وفيما لزعته العلمية والموضوعانية التي ميزت فترته النبوية، ويبقى حبيس ما يدعى بـ «الوهم المرجعي»، فيشكو من تجاوز الشيء ونقيضه في «إشراقات»، ومن غياب المراجع أو الإحداثيات، ويرى أن المؤشرات المكانية من نوع «هنا» و«هناك»، أو «إلى اليمين» و«عن اليسار»، ليست واضحة إلا في ذهن المتكلم في القصيدة الذي لا يعنى بتوضيح مستويات الفضاء الذي يتحدث هو انطلاقاً منه. ولقد ردّ عليه الناقد ومنظر فن الشعر، الأمريكي، مايكل ريفاتير، موضحاً أن «الغموض لا يشكّل عقبة ولا كتلة تقف في وجه التأويل، بقدرما هو إبطاء مفروض على القارئ ليُعيد قراءة المقطع المستعصي على فهمه من وجهة نظر أخرى»^(٢). ويغرض ريفاتير هنا نظريته في «القراءتين» التي يُحيل إليها في دراسات له عديدة. ففي قراءة النص الأدبي، الحديث بخاصة، تساعد قراءة أولى في الإبانة عن مواضع قلقه أو رافضة للحسم في النص، فيما تمكن القراءة الثانية من تأويل المقطع المعني تأويلاً صحيحاً، وذلك بالرجوع بخاصة إلى البعد الثنائي، أي بمجابهة موضع من النص بموضع آخر من النص نفسه أو من نصوص أخرى لصاحبه

(١) Tzvetan Todorov, "Les Illuminations", *Poétique*, n. 34, 1978, repris dans *La Notion de littérature*, Points-Essais, éd. du Seuil, Paris, 1987.

(٢) Michael Riffaterre, "Interpretation and Undecidability", *New literary History*, 1981; "Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie Promontoire de Rimbaud", *The French Review*, avril 1982, cités par Jean-Luc Steinmetz, Arthur Rimbaud, *Œuvres III, Illuminations*, éd. Flammarion, Paris, 1989, p. 37. Cf., de Riffaterre également, "La sémiotique d'un genre. le poème en prose", in *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais (américain) par Jean-Jacques Thomas, éd. du Seuil, Paris, 1983, p. 148 sq.

أو لكتاب آخرين هو في تفاعل معها. من هنا تحببنا، في حواشي هذه الترجمة، لقراءات المزارح العاملين بالقراءة الثنافية، هذه التي ترجع إلى قراءات رامبو نفسه للتراث ولعاصريه عندما يكون متحققاً منها، وخصوصاً إلى تداعيات المفردات والصّور في عمله نفسه.

إنّ كون رامبو يكتب هذه النصوص بهدف تأسيس مزدوج، تأسيس كتابة جديدة ستمخض عن قصيدة النثر بمعناها الجذري (ولنا إلى هذا عودة)، وبناء عوالم وأجساد جديدة، يجعل عمله ينشأ تحت عيني القارئ وبمساهمته، ويصنع من هذه النصوص ما يدعوه ستينمتر «تمارين أسلوبية عالية»^(١). وكما كتب ستينمتر أيضاً، فكلّ شيء هنا تحوّل، لا تحوّل «بوتوم» في القصيدة الحاملة اسمه عنواناً إلى طائر أزرق ثم إلى دبّ هريم ثم إلى حمار يعرض على فتيات الضاحية شكواه فحسب، بل تحوّل جميع الكائنات والأشياء. وعليه، فنحن هنا بإزاء «خيماء الكلمة» من جديد، ولكنها لم تعد منحصرة بالهلوسة والعلاقة بالكلمات، بل هي تسلط قدراتها على الواقع كلّ، وتجعل منه عالماً مواراً بالحركة، دينامياً أبداً^(٢). يجزّب رامبو هنا خلق الأجساد المحوّلة، ولا يتخفّى على إخفاق المحاولة أحياناً. يؤسّس للكتابة الأليّة، التي تبدو محاولات السوراليين بسيطة بالمقارنة بما فعله هو بها، ويترك المبادرة للكلمات، تارةً تجرّه بموسيقاها إلى تلاقات عجيبة، وطوراً نجذبها الصّورة المريّة التي تنفجر عبر هذه الكلمة أو تلك.

وكما كتب برونيّل، فإنّ رامبو يبدو هنا وكأنّه تمكّن، بفعل مجهود خيالي واستشراف شعريّ لنا أن نتخيّل ضخامته، من دخول «المدن الرائعة» (أو «الساطعة»)، التي كان يأمل بدخولها في قصيدته «بوهيميائي» وفي نهاية «فصل في الجحيم». يتمخض هذا عن إرادة في إعادة بناء المدينة تقود أحياناً إلى «متاهات غامضة في الظاهر، أشبه ما تكون بمدينة الخالدين في عمل

J -L. Steinmetz, préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres III*, op cit , p 19 (١)

Ibid , même page. (٢)

بورخيس Borges المدعو «الألف L'Aleph»، ولكنها محكمة برؤية للنظام أو الاتساق تليق بالمهندس المعماري الذي كان رامبو يتوق لأن يكونه («قصيدة فتوة»، «إشراقات»)، وذلك عن طريق «تطبيقات الحساب» المنسجمة و«وثبات التناغم الجديد» («تصفية»، «إشراقات»).

عن العنوان

عاب بعض المتأدبين العرب على كاتب هذه السطور كونه ترجم عنوان هذا العمل إلى «إشراقات»، ورأوا أنه يجز رامبو في اتجاه المتصوفة المسلمين. وذكر بعضهم بما قاله فرلين من أن رامبو كان يفكر باستحاء التعبير الإنجليزي «painted plates»، الذي يعني (في ذهن فرلين) «الرسوم التي ترافق النصوص في المجلات»، فهي إذن «رسوم تزيينية». ينسى هؤلاء أن كاتب هذه السطور كان هو أول من أشار إلى ذلك، في مقدمته للطبعة السابقة من هذا الكتاب، الصادرة في ١٩٩٦، حيث كتب: «ومن المفيد أن يعرف القارئ أن رامبو، بحسب ما يزعم فرلين، كان يفكر بالإشراقة بمعنى كان هو يعتقد بأن المفردة «illumination» تتمتع به في اللغة الإنجليزية، ألا وهو: رسم أو صورة ملونة أو تزيين...». كنا قد تقدّمنا بهذه المعلومة لأنها قد تساعد في تسليط إضاءة جانبية على النصوص، وتؤكد على ولع صاحبها بالتصوير، وليس بمعنى أنها تقرّر طبيعتها الكاملة وتسميتها. ينسى هؤلاء أيضاً أن المفردة «إشراقة» لا يمكن اختزالها إلى معنى التصوف لمجرد أن إحدى أكبر الفرق الصوفية المسلمة سمّت نفسها «الطريقة الإشراقية». فالإشراقة هي خطرة أو التماعه تحدث في الذهن ولا تكون بالضرورة مصحوبة بفحوى روحانية أو إيمانية.

ما نريد أن نعلم به القارئ العربي هو أن عنوان هذا العمل شكّل موضوع جدل طويل في لغته نفسها، وذلك بسبب من غياب أي توضيح في مخطوطة رامبو. دولاثيه يقول إن رامبو كان يحدثه بصده عن «قصائد نثر»، وفرلين يذكر محادثة أشار فيها رامبو إلى التعبير الإنجليزي «painted plates». كان

تخبط الناشرين الأوائل لعمل رامبو، وبينهم صهر رامبو والشاعر غير الموفق باتيرن تريشون Paterne Berrichon، قد دفعهم إلى حد نشر بعض قصائد ١٨٧٢ الموزونة ضمن «إشراقات».

في البداية تردد الناشر بين *Les Illuminations* («الإشراقات») و *Illuminations* («إشراقات»)، ثم استقرّ العُرف على «إشراقات» مجردة من أداة التعريف. قبل العثور على كامل العمل، راح فرلين في البداية يتحدث في رسائله ومقالاته عن *Illuminations* («إشراقات»)، ولكنه كتبها مرةً على هيئة *Illuminécheunes*، ليُبعد المفردة عن نطقها الفرنسي («إيلوميناشيون») ويهبها نطقاً إنجليزياً («إيلومينيشون»). حدث هذا في رسالة كتبها إلى الأديب سيغري Sivry في ٢٧ تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧٨، يوم لم يكن أيّ من هذه النصوص منشوراً بعد. وما دام الأمر يتعلّق برسالة، فلا تعرف إنّ كان فرلين مازحاً هنا في كتابة العنوان أم جاداً (لا سيّما وأنّ رسائله ورسائل رامبو كانت تتضمن دعايات كثيرة). وفي رسالة إلى سيغري نفسه مؤرّخة في آب/أغسطس ١٨٧٨، يهب فرلين «إشراقات» عنواناً ثانوياً هو: «Painted plates». ثم، في رسالة مكتوبة في ٣ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٧٨، يهبها عنواناً آخر مُقارباً هو: «Coloured plates». كان فرلين مهموماً بوضوح بأن يُبعد القارئ الفرنسي عن الخلط بين عمل رامبو ومشروع «الإشراقيين» *Illuminés* (حركة تلقينية ذات تعاليم باطنية نشأت في فرنسا في القرن الثامن عشر، ولا علاقة لها بالطريقة الإشراقية في التصوّف الإسلامي). ولكنه عبثاً حاول فرض العنوان الثانوي، فلم يتبعه فيه إلّا قلائل، قبل أن يسقط هذا العنوان من النشرات المتوالية نهائياً. ولم يكن صدق فرلين هو الموضوع تحت طائلة السؤال، بل المعنى الذي به حدّثه رامبو عن «Painted plates». فلربّما كان يتحدث عن أحد مصادر إلهامه لا عن طبيعة العمل الكلية. ثم إنّ المفردة الفرنسية «illumination» نفسها تحمل المعنيين، معنى الإشراق مأخوذة بالجمع، ومعنى تزيين الكتب، وبالتالي فلا حاجة لعنوان ثانوي لاستهداف

كلتا الدالّتين. يبقى أنّ سجّالاً طويلاً امتدّ على عقود عديدة خيض بين مختلف شراح رامبو ونقّاده لتحديد الدلالة المعنوية. ولقد شارك فيه، على تعاقب العقود، بويان دو لاکوست *Bouillane de Lacoste* وپيار بوتان *Pierre Boutang* وإتيامبل *Etiemble* وآخرون^(١). بعضهم قال بدلالة التزيين بالاستناد إلى ولع رامبو بالرّسم والنحت وأهمية المراثيات في عمله. البعض الآخر، ونضمّ نحن صوتنا له، قال إنّ دلالة التزيين «قليلة بحق» هذه التصوص. وهنا نستغرب أن يكون بعض المتأدّبين العرب اقترح ترجمة العنوان إلى «نمنمات». فهذه الأخيرة ترافق عادةً نصوصاً موجّهة هي لتزيينها، والحال، إنّ نصوص رامبو هي هنا المتن وتزيينه في آن معاً، أي، بتعبير غويو، «هي التي تُزَيَّن وتُسْتزَن»^(٢). كما نستغرب اقترح البعض الترجمة إلى «استنارات»، وتساءل كيف فات الشاعر سركون بولص (مُقترح الترجمة)^(٣) أنّ المقردة «استنارة» نفيد طلب الثور ونشدانه، في حين يتصرّف رامبو هنا باعتباره هو صانع الثور، أي أنّ نصوصه، بتعبير غويو أيضاً، هي «التي تستنير وتُنير»^(٤). ورحوعاً إلى فكرة «الرّسوم التزيينية»، كتب أحد شراح رامبو، وهو نفسه إنجليزّي، غنينا فيرنون فيليب أندزود *Vernon Philip Underwood*، أنّ التعبيرين «*coloured plates*» و«*painted plates*» إنّما يعنيان «أطواقاً مزينة برسوم»^(٥) (ولنتذكّر أنّ تعبير «الضحون المزينة برسوم» يظهر لدى رامبو في قصيدته الموزونة والمُبَكِّرة «في الحانة الخضراء» مستخدماً في مشهد طريف

(١) يقدّم أندريه غويو عرضاً شاملاً لهذا الجدل في كتابه: «شعرية الشذرة - دراسة في «إشرفات»

Andre Guyaux, *Poétique du fragment - Essais sur Illuminations de Rimbaud*, ed. La Baconniere, Neuchâtel, 1985.

(٢) Ibid., p. 243

(٣) أنظر ترجمته، عن الإنجليزية، لصفحات من شعر رامبو في مجلّة «فراديس»، العدد المردوح ٦/٧، الصادر في ١٩٩٣.

(٤) A. Guyaux, op. cit., même page.

(٥) Cité par A. Guyaux, op. cit., même page

ومُعَامِل كحاجة استعمالية محض). إنَّ الشَّرَاح القائلين بركاكة معنى «الرَّسوم التزيينية» يفكِّرون بالمفردة «إشراق» بعيداً عن تراث «الإشراقيين» الباطني، ويتعاملون وإياها حسب معناها الحرفي الدقيق: «رؤية تدوم لحظة وتلاشي، تاركةً في الفكر أثرها العميق»، كما عرَّفها برونيل في حاشيته لـ «أزهار» («إشراقات») في نشرته لآثار رامبو. وهو نفسه كتب بصدد العنوان: «يتعلَّق الأمر بالنسبة إلى رامبو بالتصرف كمثُل إله فاطر وباقتراح إعادة صنع العالم. وبينَ العناوين التي يعتقد فرلين أنَّه يتذكَّرها [عن رامبو]، إذا كان العنوان «*painted plates*» أو «*coloured plates*» يبدو فقيراً وغير معبر، فإنَّ عنوان «إشراقات» يبدو بالمقابل موفِّقاً تماماً. لا فحسب لأنَّه يذهب أبعد من «رؤى» الرائي ويحتفي بالتفاد إلى نور، وإنَّ يكن منقطعاً، بل كذلك لأنَّه يُذكر باستحداث التور في «سفر التكوين» عندما يقول الله: «فليكن نوراً». إنَّ الشاعر-الفاطر يريد هو أيضاً أن يخلق التور^(١). وبالفعل، ينبغي أن يكون المرء ساهياً حقاً حتَّى لا يلاحظ ما في «إشراقات» من انتشارات باذخة ومتواترة للتور والشروق والذهب واللمعان وما إليها. منذ البداية أخذنا نحن بهذا الفهم لعنوان العمل. ولو كنَّا على قناعة بصواب التفكير بدلالته التشكيلية أو التزيينية لوضعنا عنواناً مزدوجاً كما فعلنا مع قصيدة «عرفان - أو لعنات» في العمل نفسه، وما كان اجتراح مثل هذا العنوان سيطرَح صعوبة كبيرة.

نشير أخيراً إلى اقتناعنا بما ينبَهِ إليه غوبو في دراسته المذكورة من أنَّ المفردة «إشراق» تسمي الحالة لا النص^(٢). هذا الأخير ندعوه «نصاً» أو «قصيدة».

P. Brunel, in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Introduction, chronologie, édition, (١) notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel., éd. Librairie générale française, coll. La Pochothèque - Le Livre de poche, Paris, 1999, p.447

A. Guyaux, op cit, p. 248 (٢)

بينَ العملين

يُشير باتريس لورو^(١) إلى فارق جوهري بين نبر كل من «فصل في الجحيم» من جهة وقصائد رامبو الموزونة و«إشراقات» من جهة ثانية. القصائد الموزونة و«إشراقات» حافلة بالدهشة، دهشة تتجسّد لا في المعاني فحسب بل في تواتر الأصوات التي تفيد في الفرنسية التعجّب والانسحار والتنبية والتداء الإعجابي: Ah, Ô, Oh. هذه الأدوات تغيب بصورة شبه كلية في «فصل في الجحيم»، ويحلّ محلّها تفتّح ورثاء وحيرة، كأنّ الجديد أو غير المسموع من قبل وخيماء الكلمة قد ارتطمًا في هذا العمل بحدث أو انكسار لا يقول لنا رامبو ما هو، وإنّ كانت سيرته تشي به، هي وبعض التلميحات والصوّر الدالّة. حدث أو انكسار ما، ينبغي بالطبع اعتباره متعدّد المصادر وعدم اختزاله إلى إحباط واحد، فشل علاقته بفولكلين مثلاً، يدفع الشاعر إلى اليأس من كلّ مغامرته الأدبية التي كان يحسب أنّها ستمكّنه من العثور على ما يدعوه هو نفسه «الموضع والضيقة» («متسكّمان»، «إشراقات»). والأمر يُسلمنا إلى احتمالين اثنين: فإذا كان «فصل في الجحيم» قد كُتِبَ، كما كان الاعتقاد سائداً، بعد «إشراقات»، فهذا يعني أنّ هذا الحدث الأليم ربّما كان هو ما أبعد رامبو عن الشعر. أمّا إذا كانت كتابته سابقة لـ «إشراقات»، وهو الاعتقاد السائد اليوم، فهذا يعني أنّ «فصل في الجحيم» قد وهب رامبو ما يكفي من التحرّر (أو «التخفّف»)، أو أنّه هو نفسه وجد لديه من بعد ما يكفي من القوة ليستعيد دهشته الأولى التي تعاود انتشارها في «إشراقات». ومهما يكن الأمر، فإنّ هذا التعارض بين العملين يتجلّى على مستوى الأصوات والمُعجم الشعري وينبث في الحقول الدلاليّة: فحيثما نجد في «فصل في الجحيم» الشقاء بجميع أنواعه والوحل والجنون والجريمة وألسنة النّار وميناء البؤس وما لا يمكن احتمالاه أو عيشه، إلخ، نجد في «إشراقات» الحبّ والعلم والتناغم الجديد والحفظ

Patrice Loraux, "O expérience", in *Le Millénaire Rimbaud*, op cit, p77 sq (١)

المُغيَّرة والأجساد المُعاد ترميمها والحنان الذي يُحرِّر من عبوديَّة والسَّير والحركات المتسارعة والتجاويزات الكونيَّة ونشأة المدن المستقبلية، هذا وسواه. صحيح أنَّ الشَّاعر يجد في بعض النُّصوص ما يغريه بتصفية هذا كُلِّه في لحظة يأس («بيع تصفية»)، ولكنَّ «المزاد» يُعقد هنا في ظلِّ سخرية أو دعابة غائبة غياباً شُبَّه كامل في «فصل في الجحيم».

تقييم شامل: لحظة رامبو وإضافته:

يشكِّل عمل رامبو الشعريّ، في قصائده الموزونة كما في قصائد النثر، وحدة متصاعدة ومتكاملة. ثمة إحالات دائمة تمارسها القصائد والأبيات والزُّموز بعضها إلى البعض الآخر، فيضيء بعضها البعض أو ينقضه أو يساهم في تطويره. وكما سيرى القارئ، فإنَّ هذه الإحالات المتبادلة تمدُّ الشَّراح بعون كبير لفهم مقاصد رامبو في مواضع متفرقة من عمله. وتعمل الإحالات الرّامبوية والإضاءات المتبادلة طرداً وعسكاً: فيمكن أن يعود في فترة لاحقة بعيدة نسبياً في الزَّمن إلى هاجس قديم أو صورة قديمة ويضيف إليهما لمسة جديدة، تمارس عليهما إثراء أو تحويلاً. كما يمكن أن يطمئنَّ لكونه أنضج بما فيه الكفاية رمزاً ما أو دلالة ما فيكتفي في مناسبة تالية بذكرهما أو تسميتهما. من هنا تفرض نفسها ضرورة القراءة الأفاقية التي تشغل الذاكرة إلى أبعد حدٍّ وتقرأ العمل ككلٍّ متماسك. وبهذا الالتزام للعمل على نفسه توفّر آثار رامبو صورة «حاسوب» ثريّ تتفجّر لمسة واحدة على أحد نوابضه عن إمكانات متعدّدة وتضافرات عميقة، أشبه ما تكون بـ «الثقرة على الطُّبل» التي «تغيّر الحظوظ» في قصيدته «إلى عقل» («إشرافات»). هو «حاسوب» من نوع هذا الذي يرى الفيلسوف جاك دريدا أنَّ عمل الأيرلنديّ جيمس جويس James Joyce يتوفّر عليه^(١).

Cf Jacques Derrida, *Ulysse gramophone - Deux mots pour Joyce*, Ed. Galilée, Paris, 1987. (١)

هذه الطبيعة المتكافئة لجميع أجزاء العمل سمحت لقراء رامبو، من شراح ونقاد وفلاسفة، بتسمية حركات شكلية أو مضمونية وشبكات معنوية وإيقونية تخترق الأثر كله ويُتيح «تعبُّها» القبض على بعض أهمِّ حوافر رامبو وعناصر رؤيته الواعية وغير الواعية لنفسه^(١). من هذه الشبكات التصويرية أو الدلالات الكبرى، صورة «العامل» ouvrier التي فرضها رامبو على الشعر، وما كانت المفردة نفسها لتُعتبر قبله شعريّة ولا أحد يغامر بإدخالها في قصيدة. في «العامل» رأى رامبو شبيهه الحقيقي، مهما كان من إعلاناته المتوالية عن محبته للكسل، وفي «الشغيلة» لمخ صفوف «العبيد الجدد» وطعام مدافع الحروب الحديثة. جعل منهم في «الحذاء» أبطال الحدث التاريخي، وأعلن في «شعراء السابعة» عن توفيره لهم إذ يعودون في ثياب العمل إلى القرية، وفضل مشهد عودتهم هذا على المشاهد الدينية. وفي قصيدته «باريس تُأهل من جديد»، رأى في عمال «سيفر» و«مودون» وسواهما أحد أجمل وجوه باريس المنتفضة، وفي «فكرة طيبة للصباح» يتوسل فينوس أن تغادر العشاق قليلاً لتعنى بالعمال وتأتيهم بـ «ماء الحياة».

هناك أيضاً صورة هذا «المارد» ذي الطبيعة الشديدة الخصوصية، الذي يخلع عليه رامبو صفات «الجنّي» génie محولاً إياها إلى سمات إنسانية، بما يمنع من ترجمة الكلمة إلى «جنّي»، ويدفعنا إلى ترجمتها إلى «عبري». هذا الكائن الذي يُصوّره رامبو حائزاً على قدرات خارقة هو عارف ذو سلطان تحويلي، ومخلص بلا هالة دينية ولا خرافة. يجسّد في ذاته الفتنة الخارقة والعلم الواسع والحنان المديد، ويأتي بصيرورة حبّ وعافية، ويعمل بكونية تتجاوز حدود الإنساني، ويسعى لتحقيق نهاية الأوهام والتطيرات، ويجترح «الجسد الشائق» و«التناغم الجديد».

(١) هذا ما قام به مثلاً الفيلسوف آلان باديو في العمل الجماعي «ألف رامبو».

Alain Badiou, "L'Interruption", in *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit

ولي تمكّن نحن، لفريق المجال، من أن نقوم بأكثر من الإشارة إلى هذا السحى الفرسي الحصب وتسمية عدد من النور الأساسية العاملة في كتابة رامبو، نشر إليها على شاكلتها.

هناك أيضاً المرأة، التي ربما كان رامبو هو الشاعر الذي ترك عنها الصورة الأكثر تعقيداً وتلوّناً وعمقاً، آخِذاً إياها في وجوهها المتعدّدة، وجه الأم القاسية («شعراء السابعة»)، والأم المهجورة من لدن بعلمها والتي يُعيرها الشاعر كآبة النهر بعيدَ غياب الشمس («ذاكرة»)، وابنة الجيران الضيّبة اللاعبة («شعراء السابعة»)، و«الفتاة الأسيرة الحركات» («رواية»)، والتّادلة المرحّة الطّامعة بقبلة («المأكرة»)، وصاحبة اللّمسات الحَنُون المُنعشة للكَيان («المفلّتان») والمعشوقة الهاربة («ردود نينا القاطعات»)، وأخت الرّوح البعيدة المنال (القصيدَة نفسها و«الأخوات المُحسنات»)، ومناضلة «الكومونة» وعاملة العصر الحديث («يَدا جان-ماري» و«باريس تُأهل من جديد»)، والفتاة المُترهّنة المُصادرة منها رغبتها («المَناولات الأولى»)، و«المدراء الحمقاء» التي يدفعها غموض «البعل الجهنميّ» وشرطها التاريخيّ نفسه إلى الهذيان والمازوخية والجنون («فصل في الجحيم»)، ورفيقة التّزهات السّوداوية («عمّال» وسواها في «إشراقات»)، والمليكَة المتوّجة نهاراً بأكمله هو ولا شكّ نهار تحقيق للرّغبة ولـ «إشباعها الجوهريّ» («ملوكيّة»، «إشراقات»)، و«مُضاصّة الدّماء» التي تمارس فعلَ غواية وإخفاء («حالة ضيّق»، «إشراقات»)، وهيلانة الغامضة التي تفرض سحرها بعدَ المرور باختبار «التّأثيرات الباردة» («عالم شائق»، «إشراقات»). ذهبَ رامبو في استكنائه وجوه المرأة أو وجودها أبعدَ ممّا فعلَ بودلير الذي كانت الرّغبة مسكونة لديه بالإثم، في حين عملَ رامبو على إلغاء الإثم وإزالة الشّعور بالخطيئة الأصليّة. أحبّ في المرأة سيولتها، طبيعتها التّسفيّة، وصوّرَ إلهات العالم القديم سابحات في بينتهنّ الغايبة-المائيّة، ورأى في طمث المرأة علامة خصوبة أعارها للأرض التي نظر إليها هي أيضاً كجسد امرأة («الشمس والجسد»). كما قلبَ منظور الثنائيّ العشقيّ أو مثنويّ الذّكر والأنثى، وبدلَ النظرة القديمة أو الشائعة التي ترى في المرأة حاملَة للرجل، صوّرَ هو الرّجل حاملَ لهواها ومتكبّداً إياها كمأساة أو عذاب حقيقيّ («الأخوات المُحسنات»). في القصيدة نفسها يَصوّر المرأة «عمياء غير مستيقظة ببؤبؤين مديدين» ويُذكر بـ «الفظاظات

المتكبدة [من لدنها] بالأمس» (مهانة شرطها التاريخي). ثم إذ ينعتها، في النص نفسه، بـ «كدسة أحشاء»، فلا لكي يقدم صورة حاطة عن جسد المرأة، بل بالعكس ليشير إلى معطوبيته وانجراحه وهشاشته.

بين شبكات الضور العميقة الدلالة يشير ألان باديو في دراسته المذكورة إلى تلميح رامبو إلى «الذبابة الثملة في مَبُولَةِ التَّزَلُّ، عاشقة زهر لسانِ الثَّوَرِ، التي يذيقها شعاع» («خيماء الكلمة»، «فصل في الجحيم»)، وإلى تشبيه رامبو للحرف الأول من الأبجدية اللاتينية (A) بـ «البطن الأسود لذبابات ألقة / تطن حول ثنائيات فظيعة» («حروف العلة»). هناك أيضاً «المائة ذبابة قدرة» التي تبعث حوله، هو العطشان الجائع، «طنينها الصَّارخ» في «أغنية البرج الأعلى». كما يتذكر رامبو في كنائس «المُناوَلات الأولى»: «ذبابة تفوح منه رائحة الإصطبلات والنَّزُل / يظلّ يلتهم شمع الأرضية المُشمَّسة». وفي «شعراء السابعة» يصوِّر الصبي رفاقه («ألفه الوحيدين») كما يأتي: «بؤساء هم، عارية جباههم، أعينهم منسوفة على الخدين / ويخفون أصابعهم الناحلة المضفرة أو المُسوَّدة من أثر الوحل / تحت ثياب بالية تبعث منها رائحة غائط». وقريب من هذا موقف الصبي المتحدث عنه في القصيدة ذاتها (رامبو نفسه)، الذي يعتصم في «نداء بيت الراحة»، حيث يروح «يفكر، بدعة، موهباً منخرية». بيت يتخذ كامل دلالة إذا ما نحن نذكرنا أنَّ هذه واحدة من وسائل الصبي في الهرب من حصار المنزل العائلي وصرامة الأم. والتبرة الوجودية نفسها نجدها في تصوير مخاوف الفتاة المُترهبة عشية تخرجها في دروس التعليم الديني في «المُناوَلات الأولى»: ففي الليلة الحاسمة تلك، التي يتجلى فيها يسوع لخيالها الحالم المورق، تكتنفها اضطرابات وحمى عالية وتكون «أضئت ليلتها المقدسة في بيت راحة». هذه المعالجات ينبغي عدم الاستهانة بها ولا عزوها إلى رغبة بسيطة من لدن الشاعر في اجتذاب القصيدة إلى مجال المدنس، رغبة قد تكون مدعوة بإرادة تحطيم مهابة القصيدة الكلاسيكية والرقّة المفرطة التي تميز الشعر الرومنطقي. في كتابات بعض المتصوفة ورهبنة الصحراء نجد أيضاً هذا الانهمام بامتحان الجسد

وبموضوعات الغدازة والتلوث^(١). إن رامبو يدشن هنا، كما يُذكر به باديو، معالجة أدبية ستتشر بصورة باذخة في كتابات صامويل بيكيت Samuel Beckett وجان جينيه Jean Genet وآخرين من كتاب القرن العشرين. بارتداده إلى عفته أو عفن العالم، واختراقه عوالم النجاسة، وبإبرامه ما يدعوه رانسير^(٢) «التحالف مع البلاهة»، بلاهة «الرقيقة المتسولة» و«الطفلة المسخ» في «عبارات» («إشراقات»)، وبلاهة رفاقه الصبية «المنسفة عيونهم على الخدين» في «شعراء السابعة»، يجزّب الكائن الرامبوي إمكان تساميه ويصبو إلى شيء من القداسة. إنه يقيم فردوسه العائمة على الانقراض، أو، بتعبير باديو، «جنة عذّين من نجاسة وماء أسود، من الوحل والبول»^(٣). وخل يقول هو نفسه في «ذاكرة» إنه عالق فيه، عاجز عن الاختيار وتحديد مساره: «قاربي واقف أبداً بسلسلته المجذوبة / في قلب هذه العين من ماء بلا ضفاف. في أيّ وحل؟». كما توقفنا عبارة من «خيمياء الكلمة» («فصل في الجحيم») على هذه العلاقة الحميمة التي يراها باديو بين الرغبة السوداء أو الواقع الأسود ونور الكينونة: «كنت أتجرّجُ في الأزقة العظيمة، ومغمض العينين أهني للشمس، لإلهة النار».

هذا كله يقودنا إلى الحركات المفارقة، حركات العُدول المفاجئ واللاقرار ونفاد الصبر أو اللهفة المطلقة والانقطاع والبتر التي يجد فيها باديو ما يشبه «سرّ» رامبو وأساس امتحانه الكياني والشعري. يشقّ «المركب السكران» خضم البحر الهائج ويحقّق رؤى عجيبة ثم، بلا سابق تمهيد، ينكفي ويشعر بالحنين إلى مشهد بدني بالغ الفقر، مشهد البركة والمركب الورقي الذي يدفعه على سطحها طفل محزون. وفي «ما تعني لنا يا قلبي؟»،

Cf à ce propos J. Rancière, op. cit., p. 31. Cf. également Michel de Certeau, "L'institution (١) de la pourriture. L'ader", in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, folio/essais, Gallimard 1987.

J. Rancière, op. cit., p. 32. (٢)

A. Badiou, op. cit., p. 145 (٣)

يتكلم على «دوامات النار الغضوب» و«سيول النيران» «ومسيرة منتقمة تحتل كل شيء»، وعن «براكين تندلع وأوقيانوس يُدك»، وعن «سود مجهولين» يدعوهم هو إلى «المضي». ثم، فجأةً أيضاً، نرى إليه وهو يعلن: «يا للشقاء! أحسن بي مرتجعاً، الأرض العتيقة / [تنطبق] عليّ رويداً رويداً! الأرض تذوب»، قبل أن يستعيد صحوه ويقرر: «وما هذا بذي بالٍ. إنني هنا. دائماً هنا». في «ذاكرة» أيضاً، يشته جريان النهر بـ «رفيف الملائكة» ثم يُصّح: «بل هو تيار الذهب في مسير»، مُحيطاً على هذه الشاكلة إمكان المرجعية العلوية بمحاينة مادية. في «فصل في الجحيم»، هذا العمل «المعدول» دون انقطاع، تتلاحق «سينات» المستقبل: «بأعضاء فولاذية وبشرة داكنة وعين غضبي ساعود: من فتاعي سيعدونني من عزقي قوي. ساحوز ذهباً: سأكون عاطلاً وفتلاً. (...) سأندخل في شؤون السياسة. سأنال خلاصي»، ثم يفاجؤنا في سطور أبعد بالقول: «لن نغادر. - لِنَسْتَعِدِ الطُرُق التي هي هنا، رازحاً تحت رذيلتي، هذه الرذيلة التي مَدَّتْ، منذ سنّ الرشد، جذور عذابها إلى جانبي». وكثيرة هي نصوص «إشرافات» التي نرى فيها إلى صاحب «خيميائي الكلمة» وهو يشرع بابتكار «جسد شائق» أو «تناغم جديد»، ثم ينكفي في مجرى محاولته ويُعلن عن انتهاء المشروع («كائن جميل»، «أزهار»، «بربري»، إلخ.).

هذه التزعة اللا-قرارية، هذه الـ «لا» غير الجدلية، بتعبير باديو، التي تأتي لتُلغِي وهم إمكان قول العالم بكامل شفافيته، والتي ترينا «نشر العالم» وهو يهتد الحضور ويجعل الحضورات حبلية أبداً بالغيابات الأكثر صعقاً وإفجاءاً، هذه التزعة ترتبط بالزوج المتعارض، زوج الصبر ونفاذه لدى رامبو. فهذا الذي وضع أربع قصائد تحت العنوان الشامل والبعيد الدلالة: «أعياد الصبر»، نراه يجمع في أولها بين «الصبر» و«السأم» («أعلام نزار»)، ويصرّح في الثانية: «ذقتُ من الصبر / ما لن أنسى» («أغنية البرج الأعلى»)، ويقرر في الثالثة: «أُنْ نعلم ونصطبر / لهو عذاب أكيد» («الأبدية»). ذلك أن العلم بالشيء أو معرفته ينبغي في نظره أن يتحول على الفور إلى قدرة إنجازية وإلى

سلطان تحويل. ومع أنه يكتب في نهاية «فصل في الجحيم»: «مسلحين بصبر لاهب، سلع المدن الرائعة» («وداع»)، فهو لا ينفك يعرب عن نفاد صبره أمام العلم الذي يجد هو أنه «لا يسير بالسرعة التي تناسبنا» («المستحيل»، «فصل في الجحيم»). ثم إن الثمت «لاهب» نفسه يبدو لنا متعارضاً مع «الصبر». وفي الحقيقة، فإننا نجد مفردتي «السرعة» و«الوثب» وما ينخرط في حقيهما الدالّتين بين المفردات الأكثر تواتراً في عمل رامبو. هوذا يكتب في «فصل في الجحيم»: «جريمة بسرعة، لأسقط في العدم، بجريرة ناموس البشر»؛ «بسرعة! هل من حيوات أخرى؟»؛ «آه! أسرع، أسرع قليلاً؛ هناك، أبعد من الليل»؛ «لو صار [فكري] منذ هذه اللحظة دائم اليقظة، فسرعان ما سئورك الحقيقة»، و«على الفور املأ مقاصير السيدات برمل اليواقيت الحارق»؛ وفي «عبري» («إشراقات»): «يا لسرعة المرعبة في إكمال الصور والأفعال». أما عن «الوثبة» فنقرأ، في «فصل في الجحيم» أيضاً: «إني أهدي أية صورة سماوية وثبات نحو الكمال»؛ «الوثبة الضامة للحَيَوَان المفترس»؛ «الشعارات والجنون واللوان الفجور، هذه التي أعرف جميع وثباتها»؛ وفي «إشراقات»: «جميع الأساطير تجول، والوثبات تتزاحم في البلدات» («مدن - II»)؛ «تطبيقات الحساب ووثبات التناغم الذي لم يُسمع بمثله من قبل» («بيع تصفية»)، «البقطة المتأخية لجميع الطاقات الإنشادية والأوركستراالية وتطبيقاتها الفورية»، (النص نفسه)؛ «يا لوثبة ملكاتنا» («عبري»)؛ «نقرة من إصبعك على الطبل تحزّز جميع الأصوات ويبدأ التناغم الجديد / خطوة منك وينهض الرجال الجدد ويشرعون بالسير» («إلى عقل»)؛ «لا نقدر أن نقبض على هذه الأبدية على الفور» («صبيحة سكر»)؛ «بقفزة واحدة نأني إلى الخشبة» («رسالة الزائي الثانية»). هذه الوعود بتحويل فوري وهذه الشكوى من عدم التمكن من القبض على الأبدية في وثبة واحدة والبرم ببطء العلم، والشعور بالانهيار السياسي المطلّق حال انسحاق «كومونة باريس»، هذا كله يشي بطبيعة رامبو: كان يصبو إلى تجاوز يتم بسرعة البرق ويهفو إلى القصيدة التي تقول دفعة واحدة جميع القصائد. ومن حسن حظنا أن شعوره المتكرر

بإستحالة ذلك جعله يُعيد المحاولة غير مرّة، مازجاً على هذا النحو، في صيغة مُفارقة، بين الصبر ونفاذه، بين الحاجة إلى الفورية وإرادة العمل. كما دفعه ظمؤه للمطلق وللقصيدة الكلية إلى الطلوع كل مرّة بقصيدة تتجاوز سابقتها من بعيد. سوى أنّ اللحظة تأتي، كما يعبرُ ألان باديو، التي يفرض فيها القرار نفسه ويرتسم على خلفية الأقرار هذه. اللحظة التي ينقلب فيها نفاذ الصبر على نفسه ويتحوّل إلى نفاذ صبر... من عدم الصبر (كما نقول: ملل من الملل). آنثد - وكم في هذا من السخرية المرّة! - يكون كل حلّ مناسباً، خصوصاً أهون الحلول. يرى باديو أنّ رامبو، بمواجهة الإنجاز الفوري المتعذّر، اختار عدم الإنجاز، وكالثوريين المتعبّين غادر الشعر (الذي اعتبره هو، في «فصل في الجحيم» «إحدى حماقاته»)، غادره إلى الحياة الغفل وإلى التجارة، في نوع من محاولة للقيام بما يمكن القيام به أو لإنقاذ ما يمكن إنقاذه^(١). لم تكن هذه انعطافة مفاجئة ولا قراراً مضاداً مرتجلاً، بقدر ما هي تحقّق لخطر الانقطاع والاثبتار الذي كان مشروع رامبو الحياتي والشعري يحمله بالأصل. لهذا الباعث يُعلن الفيلسوف عن تفضيله (وتدفعه أمانته الفكرية إلى التأكيد على أنّه يقوم بذلك كفيلسوف لا كشاعر)، تفضيله أنموذج مالارمه الذي يقبض على «الأبدية» بفعلٍ عملي صابر مستأنف كل يوم. لا ندري إذا كان ممكناً، من وجهة نظر الشعر، الاختيار بين الأنموذجين الرفيعين هذين، وياديو نفسه، عندما يرجع بالمسألة إلى ساحة الشعر، يُعيد صياغة المقارنة كما يأتي: «من ناحية رامبو، هناك السحر اللاّ يضاهي المتلاشي. ومن ناحية مالارمه، هناك السيرة التي في ختامها تسطع الفكرة. أنّ نحب القصيدة هو أنّ نحب الشمكّن من عدم الاختيار [بين الأنموذجين]»^(٢). وهو يعترف لرامبو بعبقريّة تتمثل في صياغة نفاذ الصبر و«تعليق ما لا قرار له»، نفاذ صبر ولا قرار لا يرى هو فيها «مزاجاً شخصياً

(١) Ibid, p151-152

(٢) Ibid, p153

ولا علامة على هستيرية، بل «مقولة فكرية» و«إيماء ثقافية تقوم على عدم الاكتفاء بالفعل المحدود»^(١). وعليه، فالمسألة قد لا تكون مسألة اختيار بقدر ما هي مسألة تكوين روحي وشاكلة كيانية. هناك، من جهة، شعراء المُسَارعة في القول الشعري، يقبضون على حقيقة وجمال شعريين كبيرين بمجهود لاهب وموجز في الزمن (جون كيتس، لوتريامون، غيورغ تراكل، ورامبو نفسه، وآخرون). ومن جهة ثانية، هناك شعراء الضبر والأعمال المستأنفة (شكسبير، ريلكه، مالارمه نفسه، وسواهم). ولكل من الأنموذجين بالطبع نُسخه السلبية ومزيقوه: شعراء وجيزو الأعمال عن كسل وبلا عمق، وآخرون تفصح ضخامة إنتاجهم الكمية عن تكرار وعدم تجدد.

ينبغي الإشارة أخيراً إلى ما ستلزم دراسات كاملة للإحاطة به: تجديد رامبو لعمل الأواليات البلاغية والإنشاء اللغوي للقصيدة. من ابتكاراته في هذا المضمار، يذكر ميشيل دوغي^(٢) تعميمه «البدلية» على صعيد المفردات مثلما على صعيد العبارات، فلا يكون للفعل فاعل واحد ولا مفعول واحد، بل تتعدد العناصر وتتراكم الأطر المرجعية. ولا يهم رامبو، وهذا تجديد آخر، أن يكون بعض هذه الفواعل أو المفاعيل عائداً إلى مجال التشخيص والبعض الآخر منتبهاً إلى المجزئات، أو أن يكون بعضها معاملاً على التعريف والبعض الآخر على التذكير، فهذه الفواصل المنطقية هي لديه نافلة أو لاغية. هناك أيضاً تجميع الصفات في سلسلة بعد تقديم الموصوفات في سلسلة أولى، والمعنى أو السياق هو الذي يحدد عائدة التعت الصحيح إلى منوعته الصحيح. يرافق هذا تلاعب بالضمائر من فردية وجمعية، مذكّرة ومؤنثة، وتوظيف أسماء أعلام بعضها غفل (ميشيل وكريستين مثلاً، في القصيدة الحاملة هذين الإسمين عنواناً)، وهذا ممّا يُنعش التأويل ويحيطه في الأوان ذاته بصعوبة باللغة، بل يقود في حالة رامبو إلى ما يدعوه دوغي «التأويل غير

Ibid , p149 et 152 (١)

Michel Deguy, "Dévotion", in *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit., p 48 sq. (٢)

المتناهي»، وهو ما ينبغي تحاشي الوقوع في حباله (ولنا إلى هذا عودة). وعلى وجه العموم، فإن رامبو يعمل بأوليات تُخالف ما تعارف عليه الشعر والتقد. لقد انشغل منظرو فن الشعر في العقود السابقة بما دعاه جان كوهين Jean Cohen «الانزياح» écart، من منظور يرى أن الشعر يستمد خصوصيته من مفارقه في لحظات معينة للقاعدة أو الشيفرة اللغوية المتعاقد عليها من قبل المتكلمين. دوعي يرى أن رامبو يجعل بالعكس من الانزياح هو القاعدة.

إختراع رامبو للبيت الحر الحديث وتأسيسه لقصيدة النثر:

إلى هذه الإضافات الحاسمة التي جاء بها رامبو للشعر الحديث، والتي أشرنا إلى بعضها فحسب، ينبغي أن نؤكد على إضافتين أخريين لهما أهمية كبرى في تاريخ الأدب. يجهل الكثير من القراء غير المحيطين بتطور الأشكال الشعرية في تاريخ الشعر الفرنسي أن هذا الشعر، ومن ورائه الشعر العالمي نفسه، يدينان لرامبو باختراعين أساسيين ما فتئ يفتدي منهما شعراء العالم.

إن لأبيات المنطلقة التي تتكون منها «حركة Mouvement» و«بحر Marine» في «إشراقات» أهمية تاريخية في شكل القصيدة المكتوبة بالفرنسية، وبعدي منها في لغات أخرى عديدة. بلا تفكير كما يبدو، ومن دون أن يزعم اجتراف شكل جديد، فصل رامبو على مدى السطور عبارات موقعة (من الإيقاع) لا يتقيد فيها بعدد ثابت للمقاطع الصوتية (وعروض الشعر الفرنسي مقاطعية لا تفعيلية) وبلا قواف. كان البيت الحر التقليدي (أبيات غير ثابتة عدد المقاطع ولكن مقفاة) ممارساً منذ عقود، من لدن لافونتين La Fontaine مثلاً. مع قصيدة رامبو هذه، ولد البيت الحر vers libre، بمعناه الحديث. وإذا أمكن المقارنة مع عروض الشعر العربي من أجل الإيضاح، أمكن القول إن البيت الحر التقليدي مشابه للبيت السبيبي، والبيت الحر الحديث قريب من البيت الماغوطي، لكن مثل هذه المقارنة تبقى محدودة الأثر، لأن عروض الشعر الفرنسي مقاطعية كما ذكرنا، وعروض الشعر العربي تفعيلية. وما إن نُشرت القصيدتان ضمن الطبعة

الكاملة الأولى لـ «إشراقات» في ١٨٨٦ حتى سارغ غوستاف كان Gustave Kahn إلى الكتابة بهذا الشكل الجديد الذي سيُجذّره ويُشيعه في الفرنسية شعراء آخرون، يقف في أولهم جول لافورغ Jules Laforgue في أشعاره الأخيرة، وغيوم أبولينير Guillaume Apollinaire وبليز سندراس Blaise Cendrars في الغالبية العظمى لأشعارهما.

التدخل الحاسم الثاني لرامبو يتمثل في ترسيخ قصيدة النثر، أو تأسيسها بالمعنى نفسه الذي يُقال فيه إنَّ القديس بولس أسس المسيحية وأرسى قواعدها بعدما كان يسوع بادئها. كان أول من كتب قصيدة نثر (بعدما أُرخص بها نثر روسو Rousseau وشاتوبريان Chateaubriand وآخرين) هو ألويْزْيوس برتران Aloysius Bertrand في مجموعته الشعرية «غاسبار الليل» *Gaspard de la nuit* التي كتبها في ١٨٣٠ ونُشرت في ١٨٤٢، أي بعد وفاته. والعمل الثاني الذي سيتبنّى قصيدة النثر هو «سويداء باريس - قصائد نثر صغيرة» *Spleen de Paris - Petits poèmes en prose* لشارل بودلير Charles Baudelaire، ويضمّ قصائد كتبها الشاعر بين ١٨٥٥ و١٨٦٤ ونشر بعضها في المجلّات الأدبية، وظهرت القصائد الباقية بعد وفاته. لكنّ ما يُجمع عليه مؤرّخو قصيدة النثر هو أنَّ قصائد برتران كانت ما تزال (وهذا أمر طبيعيّ نظراً لتاريخ كتابتها ولكونها أول محاولة «منهجية» في هذا الاتجاه) مفرطة الغنائية وشديدة اللصوق بالرومنطيقية، ويسودها انتظام قريب من القصيدة الموزونة، فهي تقع في الغالب في سقّة مقاطع هي ست عبارات طويلة يشيع بينها توازٍ هندسيّ وثوابت شكلية. قصائد نثر بودلير، من ناحيتها، يهيمن عليها السرد والاتساق، فهو نفسه أرادها، كما كتب في تقديمه لها، قريبة من «حركات الرّوح وتموجات الخاطر». في «فصل في الجحيم» و«إشراقات» يحقق رامبو قفزات متральية وهائلة المدى ستخطّ لقصيدة نثر مسارها المتعدّد الذي سيفيد منه شعراء القرن العشرين أيّما فائدة. سيصبح السرد لديه سرداً مكرراً، مبتوراً عن معرفة، حافلاً بالثغرات الضرورية، وهذا هو ما سينتصر لدى ماكس جاكوب Max Jacob. وسيغدو الوصف لديه ملغوماً على الدوام بتفاصيل

خيالية وتدخلات متواترة للوعي التقدي، وهذا درس سيتمسك به فرانسيس بونج Francis Ponge بقوة. وسيختلط عنده السرد والغناء ويشكلان نافذة مزدوجة على الفضاء الجواني، بصورة تبشر بهنري ميشو Henri Michaux. وستلاحم عنده الغناء والفكر، والتجريد والتشخيص، بشاكلة يدين لها رنيه شار René Char بقدر كبير.

وفي هذا كله تُعرب مسيرة رامبو منذ بداياتها حتى آخر صفحة من «إشراقات» عن تطوّر منسجم وتثوير واع لشكل القصيدة: بدأ بتعميم ما يدعى في العربية «تضميناً» (enjambement externe, rejet) فألقى وحدة البيت أو البيتين وأقام وحدة «السُروفة» أو الفقرة الشعرية، وصولاً إلى وحدة القصيدة؛ وأدخل على البيت الموزون نشازات أو زخافات محسوبة، ثم أطلقه من كلا وزنه الثابت وقافيته؛ ثم رشح قصيدة النثر، وهذه نفسه تجاوزها، على ما يرى الناقد أندريه غويو إلى «شعرية الشذرة» poétique du fragment^(١)، هذا العمل البالغ الوجازة الذي لا يعنى بتقديم نصّ متماسك ومنغلق على ذاته بقدر ما يستهدف تسجيل التماح لحظة، وما يكون هذا إن لم يكن جوهر «الإشراقة» نفسه؟

أسطورة القراءات:

مثلما بات كل ما يتعلّق برامبو محاطاً بالأسطورة، فإنّ البعض تساءل بسذاجة أو بتشكيك: أنى لرامبو أن يكون حقّق في هذا العمر الوجيز مثل هذا العدد الهائل من القراءات التي تشي بها كثافة عمله وسعة إحالاته المعرفية الضمنية، أي داخل قصائده؟ هنا، لا أفضل في اعتقادنا من التفكير مثل الفيلسوف جاك رانسيير^(٢)، في أنّ المسألة ينبغي النظر إليها بصورة أكثر موضوعية. حتّى يفيد رامبو خير إفادة من أعمال السابقين ويستشرف المسار

A Guyaux, op. cit. (١)

J Rancière, op. cit., p.21 sq. (٢)

الذي سيخذه فكر عصره، لم يكن عليه أن يقرأ المكتبة الكونية بكاملها، ثم إنَّ عمراً كاملاً بل أعماراً عديدة لا تكفي لقراءتها. وقد نكون مجبرين على الاعتقاد بأنَّ رامبو قد عرف أن يختار ما يقرأ، أي أن يمارس قراءة انتقائية وتكثيفية. منذ سنوات الدراسة أعرب عن ولعه البالغ بكتب كبار الإغريق واللاتين، التراجيديين منهم والهزليين. عنايته بقراءة كوميديا «الطيور» لأرسطوفان، التي ترك عنها أحد زملاءه في الدراسة شهادة وافية، ترينا كيف كان ما يشكّل لزملائه مغبراً بسيطاً إلى امتحانات نهاية العام الدراسي كان يتحوّل لدى رامبو إلى مشغلة وإلى عنصر فريد يتشبّث هو به كالمتشبّث بوسيلة إنقاذ أو حبل نجاة. أثار شكسبير وغوته كانت بين اهتماماته أيضاً. أحاط بشعر سابقه ومُعاصريه، وترينا «رسالتا الرائي» والبُعد النقديّ الضمنيّ في أشعاره كيف أنّه كان يُلقِي على هذا التراث كلّ نظرة فاحصة ولا يقرأه بعين المندهرش العاجز عن المفاضلة والتقدّم. مفكّرو عصره مكّنوه هم أيضاً من استقراء فكر المستقبل الذي كان قد بدأ التأسّس في زمنه. ثمَّ إنَّ رامبو ولّد في حقبة مفصليّة أدرك هو خطورتها. بدايات الاستعمار وبدايات الرأسماليّة وبدايات الانفتاح الأنثروبولوجي على العالم المحيط وبدايات علوم الطبيعة بالمعنى الحديث للكلمة، وبدايات الثورات الكبرى، أي بكلمة واحدة: بدايات الحداثة، هذا هو ما كانه عصر رامبو، الذي عرف هو أن يلمس نوابضه الكبرى. وقد تكون العبقرية هي هذا: لا استئزال المعاني من السّماء، بل تكريس الجهد المضني والفعال لما هو كفيل بتحقيق كشف كبيرة حول مستقبل العالم والفكر. بين الأحداث أيضاً، عرف أن يشخّص المسار الأكثر انسجاماً ونظرته الإنسانية: مكنته «كومونة» باريس من أن يلتقط نشيد العبيد الجدد، وخلافاً لهوغو الذي راح، بعد سحق الكومونة، يدعو إلى المصالحة، انحاز رامبو للعمّال، الذين كان يعرف أنّهم سيكونون مسحقين أبداً، ولكنّ صوتهم هو الذي يعبر عن مفهومه الخاصّ للعدالة. المدن أيضاً، التي راح يجتازها كمثّل كُتّب، استطاع أن يستشرف مستقبلها العمرانيّ والبشريّ، وأنّ يسمّي الأساس المعتلّ الذي ستقوم عليه مدن المستقبل التي

يرسم في «إشراقات» تصميم عددٍ منها. هكذا، بدل العمل بمفهوم معاصرنا بورخيس Borges عن لا نهائية المكتبة الكونية، عمل رامبو بدأب باحث أركيولوجي يذهب في طبقات المعرفة إلى أكثرها خصوصيةً ووعداً.

ومثلما كتب رانسيير، فحتى يحيط رامبو بمستجدات عصره ويستكنه اتجاهها العميق، كان يكفيه، إلى جانب معرفته الشعرية التي تمتد بعيداً في الزمن، أن يطلع على أفكار عصره الاشتراكية والطوباوية، وأن يكون لنفسه فكرة عن التطورات العلمية والاستكشافات الطبيعية، وهذا ما كانت تمدّ به مجلة «الدكان الغرائبي *Le Magasin Pittoresque*»، وأن يقرأ أو يشاهد عدداً من المسرحيات الترفيحية، وأن يعرف الموسيقى الجديدة ووضعيتها المرأة وتوسع شبكات سكك الحديد، ويرصد ما تعرضه المتاحف والمعارض الكبرى بباريس ولندن من اختراعات علمية ومستحدثات فنية. وهذا كله قام به رامبو بنباهة استثنائية، من نوع هذه النباهة التي، كما يعبر رانسيير، «تدخل العصر في ترتيب القصيدة»^(١). وكما كتب رانسيير أيضاً، فينبغي الانتباه إلى أن رامبو «لا يصف مشهداً مدينيّاً ولا يشرح نظرية اجتماعية، بل يقوم بشيء آخر: يكتب عصره. يثبت علاماته ورموزه. (...) وما يصبو إليه في الواقع هو استباق عصره. يزعم هو أنه يهبه ما ينقصه ليُنجز مشروع الجسد الزائع الجديد، أي لساناً: لغة المستقبل، لغة الجسد الكامل، لغة جماعة الطاقات المحتشدة، [ما يدعوه رامبو نفسه في «عبرتي»، «إشراقات»]: «الأصوات وقد رُممت، البقطة المتأخية لجميع الطاقات الإنشادية والأوركستراالية وتطبيقاتها الفورية»^(٢). وهو أيضاً ما يدعوه الفيلسوف نفسه «العصيان اللغوي» الذي عمد إليه رامبو، عصيانه داخل اللغة الذي به أحدث «انتفاضته المنطقية»^(٣).

Ibid., p.22. (١)

Ibid., p. 25 (٢)

Ibid., p.40-41 (٣)

بإيجار، هوذا شاعر ألقي نفسه في قلب مخاض الإنسانية الجديدة التي ستولد من التقدّم العلمي والتكنولوجي والزحف الاستعماري فأصرّ على فهم كلّ شيء (كان فرلين ينعته بـ «الكَلْبِيّ الفضول») وألقى نظرة أسف على عالم يتقدّم في الاتجاه الخاطئ ويسير إلى استعباد جديد، وعلى علم لا يتقدّم بالسرعة الكافية. كما لاحظ الفوارق الطبقيّة المفروضة في الحداثت العامة والحفلات الشعبيّة، بل حتّى في الكنائس، ورصدّ الخرافات الشالّة وهي تمارس عملها على الجسد، وعبرَ عن هذا كلّه بمفردات وصورٍ حسّية واستقصاءات نفسيّة نافذة ولم يستسلم إلى غواية المفاهيم التجريدية ولا إلى سهولة الخطاب. «تغيير الحظوظ»، والنهوض ممّا يدعوّه هو نفسه في قصائد عديدة «نكّد الطّالع» أو «عشرة الحظّ المظلمة»، لنفسه ولسواه، كان هذا أحد أبرز عناصر برنامج هذا «الطفل المهجور» الذي ترجمَ تعاسته إلى مسيرة. ولذا كان قراء رامبو الحقيقّون، على ما يرى ميشيل دوغي، هم الشبان. الشّبيبات المتعاقبة هي التي تقرأ رامبو، لأنّه، على ما يرى دوغي أيضاً، عرف «رغبة» الشّبيبة، وعرف ما يجمع «الرّغبة» desire بـ «الهذيان» délire، ولأنّه طالب لهذه الرّغبة بـ «الموسيقى العارفة» («حكاية»، «إشراقات»)، أي العارفة بشروطها والمتعقّدة وفق إلزامات رغبته هي^(١). رامبو هو هذا الذي «ابتكر نشيداً يتصاعد من قلب البؤس، وممّا يمكن دعوته «عبوديّة». فإذا كان من «تمرد» فهو لا يكون إلّا بأن يستنهض أعوام المراهقة أو الفتوة هذه، الأعوام الساطعة كذروة جبل، على خلفيّة من الامتثال لقوانين الأسرة والبيتم والطبقة الاجتماعيّة والفقر والمدرسة والإقليم»^(٢). ولهذه البواعث تفرض نفسها القراءة السّياسيّة لكتابات رامبو، وذلك بالمعنى الواسع والجفريّ لمفردة «السّياسة»، معنى يرى في الحياة نفسها ضرباً من سياسة ويلتفت في الوجود إلى علاقات

M. Deguy, op. cit., p. 59. (١)

Ibid., p. 54. (٢)

القوة وإرادات الهيمنة قبل أي شيء آخر. وعلى هذا النحو يتخذ كامل معناه عنوان الكتاب المهم الذي أحلنا إليه في بعض فقرات هذه المقدمة، والذي جمع فيه ستة كتاب، بينهم الفيلسوفان جاك رانسيير وألان باديو والشاعر ميشيل دوغي، قراءاتهم لمثنوية رحيل رامبو، وسمّوه «ألفية رامبو»^(١). عن طريق التساؤل السياسي والفكري والشعري، يحتفي مؤلفو الكتاب بشاعر يفلت من قبضة قرنه، ذلك القرن التاسع عشر الموار بالانقلابات والتحويلات، ليسكن القرن العشرين، لا بل يشكل عنوان ألفية قادمة.

رحيل رامبو وصمته

لقد قيل في صمت رامبو ورحيله الكثير الكثير. أشياء ترتد في الغالب ضد قائلها وتضعهم تحت طائلة التساؤل أكثر ممّا تعرّض له الشاعر نفسه. قيل إنّه تنكّر لمشروعه الشعريّ وبتره. ومع ذلك فإنّ عمله، بالرغم من وجازته، بل بسببها، ما برح يمارس تأثيره ويستوقفنا أكثر من أي عمل «مكتمل»، غير عابئ بكلّ هذا الهذر حول رامبو الرّخالة ورامبو الضامت عن قول الشعر، ما يدعوه بيار ميشون «الرّواية الرّسميّة» (أو الشائعة) Vulgate لسيرة رامبو^(٢). يتساءل موريس بلانشو Maurice Blanchot «لِمَ يبدو مفاجئاً إلى هذا الحدّ أن نرى عقلاً مؤكّداً الموهبة الأدبيّة وهو يُدير فجأةً للأدب ظهره ويفقد كلّ اهتمام بنشاط كان هو بارعاً فيه؟ أن يشكّل مثل هذا الرّفّض فضيحة لدى الجميع فهذا يرينا القيمة التي لا تُضاهى التي يحضنها الجميع لممارسة الشعر»^(٣).

(١) *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit.

ذكرنا كامل أسماء المؤلفين وحيثيات النشر في إحالتنا الأولى إليه. حلّت مثنوية رامبو في ١٩٩١، وهذا الكتاب يجمع مداخلات مقدّمة هي لقاء فكريّ عظم بهذه المناسبة «المعهد العالمي للفلسفة» Collège international de philosophie باريس، وصدرت المداخلات في كتاب في ١٩٩٣.

(٢) P Michon, op. cit, p 63 sq

(٣) Maurice Blanchot, "Le sommeil de Rimbaud", in *La Part du feu*, cite par Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, ed. du Seuil, Paris, 1984, p 189

الكتابة بعد سفره، فتقاريره الجغرافية لا تتوفر على نبر أدبي، ورسائله تتمتع أحياناً بطلاوة أدبية، ولكنها لا تضاهي بطبيعة الحال شعره. وبشهادة باردييه Bardey الذي عملَ معه الشاعر في تجارة البنّ في اليمن، كان رامبو نفسه يبعث تجاربه الشعرية السابقة عندما يسألونه عنها بـ «الغُسلات». سوى أنّ وحدة معينة بين رامبو الشاعر ورامبو «الأخير» تظلّ بالفعل ممكنة، وقد يمكن القول مع ألان باديو (كما رأينا أعلاه) إنّ الإنقطاع والصّمت كانا حاضرين كما كان أو خيار كامن في شعر رامبو ومسيرته بادئ ذي بدء، وإنّهما قد يشكّلان النتيجة المنطقية لفناده صبره المعروف، فناده صبر حوله هو إلى شاكلة شعرية، وإلى الفورية التي كان يريد أن يخلعها على تجربة التحويل الحياتي والشعري. وبنّاء هذه الفرضية التقريب الذي يقيمه ميشيل دوغي بين تجربة رامبو والسود الذين بتكروا في أمريكا موسيقى الجاز: يعبرون بالموسيقى عن تمزّدهم، ثمّ تراهم بعد لحظة وقد عادوا «عملاً رهيبين» (التعبير لرامبو، «رسالة الزائني الثانية») ينتهجون من جديد طريق مزرعة القطن أو المنجم أو المصنع في أليمانا. رامبو الرّخالة هو في هذه الحالة المغني الداهب إلى المنجم، «كما لو أنّ الاسترقاق لا نهاية له» حسب تعبير للكاتبه داييل سالناف Damèle Sallenave يستعيره دوغي في مقارنته هذه^(١).

هذا الموقف الخارج من المراهقة هو ما التزمناه في ترجمتنا هذه وشروحها. حرصنا على تقديم شاعر يعمل، شاعر في محترف أو ورشة^(٢)، شاعر أسيء فهمه وحول إلى أسطورة، سلبية لدى البعض وتفخيمية بل شبه قديسية لدى البعض الآخر، ولا نريد نحن إعادة «أسطرته»، بل نقاربه عبر إنسانيته العاملة المؤرّقة. في نظرنا، تكون العجبية عاملة داخل النصّ الشعري أو لا تكون.

(١) M. Deguy, op cit, p 54.

(٢) حمل أحد أخصّ المؤلفات القديّة في «إشرافات» عنوان «ورشة «إشرافات»».

Antoine Raybaud, *Fabrique d'«Illuminations»*, éd. du Seuil, Paris, 1989

في المَجاهل الإفريقيّة

قيل إذن عن صمت رامبو الكثير الكثير. كما قيل عن سنوات رامبو الإفريقيّة الكثير الكثير. في رسالة إلى السويسريّ إيلغ Ilg، يطلب رامبو من هذا الأخير أن يساعده في العثور، لخدمته الشخصيّة، على بغلٍ جيّدٍ وعبدَيْن. فيكتب له إيلغ قائلاً إنّه لم يجد البغلّين وإنّه أبداً لم يشتَرِ عبداً في حياته ولا يريد أن يجزّب ذلك. فيطوي رامبو الصّفحة ولا يعود لطرق الموضوع. من هذه النادرة انطلقت إنيد ستاركي Enid Starkie، في كتاب شهير وضعته بالإنجليزيّة في سيرة الشاعِر^(١)، لتُطلق الإشاعة البعيضة والخابئة عن رامبو تاجراً للرقيق. أسطورة اضطرت المؤلّفة نفسها للتراجع عنها والاعتذار في طبعة لاحقة لكتابتها، بعدما تلقت احتجاجات وتفنيدات من ورثة باردّيه وسواه ممّن شغلوا رامبو في تجارة البَنّ، في اليمن والحبشة. كما تُجمع التواريخ والوثائق والشهادات على أنّ تجارة الرّق كانت يومذاك حكراً على عشيرة آل أبي بكر الحبشيّة المسلمة، التي كان أفرادها يعاقبون كلّ أوربيّ يدنو من تجارتهم هذه، وذلك بإخصائه أولاً، ويقتله إذا ما عاود الكرّة بعد ذلك. أمّا بيع الأسلحة، فمن المهمّ أن يعرف القارئ أنّ رامبو لم يبيع الأسلحة إلّا لمينيليك ملك شوا وإمبراطور الحبشة فيما بعد، في حربه ضدّ الإنجليز، وأنّ الصفقة قد انتهت بخسارة فاجعة لرامبو، إذ لم يحترم النجاشيّ السعر المتفق عليه. ولا شك أنّ الجهود الجسمانيّة الرهيبة التي كان على رامبو أن يبذلها في رحلاته التجاريّة في ظروف طبيعيّة ومناخيّة بالغة القساوة هي التي تسبّبت بوزم ساقه اليمنى. وما إن اندفع طبيب في مدينة مرسيلية الفرنسيّة، التي جيء إليها بالشاعر محمولاً على نقالة صمّمها بنفسه، إلى بتر الساق، حتّى انتشرت الغنغرينة في سائر الحسد وختمت على حياة الشاعِر. هذه المعاناة كلّها التي لم يفعل رامبو شيئاً

Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, Faber & Faber, London, 1938, traduction en français par (١)

A. Borer, éd. Flammarion, Paris, 1983

لتفاديها، مع أنَّ رسائه إلى أهله تفصح منذ البداية عما كان يتكبَّده في إفريقيا من تعب، تشجّع البعض على التفكير بأن رامبو ذهب إلى هناك ليموت، مدفوعاً برغبة غير واعية لإفناء ذاته. وكما كتب ستينمتر في تقديمه للجزء الأخير من نشرته لآثار رامبو، فإنَّ هذا الأخير قد أبدى لتحقيق مشاريعه التجارية الحماسة نفسها التي كان أبدّاها في شعره، وبصورة كان لا يمكن إلّا أن تقود إلى الفشل وإلى الدمار الذاتي.

شرق رامبو

الشرق حاضر في شعر رامبو عبر كتبه الكبرى: «العهدين القديم والجديد» و«القرآن»، و«ألف ليلة وليلة». ينعت حكمة القرآن بالمختلطة أو المتعدّدة الأصول (لأنَّ القرآن يضمّ عناصر من الثّورة، وهو ما يريد رامبو الابتعاد عنه)، ولكنه يأخذ منه مفردة «الخُور» وحكاية «أهل الكهف» (يدعوهم «مُسلمي الأسطورة»، مع أنَّ حكايتهم معروفة أيضاً في التراث المسيحيّ، الذي يدعوهم «نائمي إفس السبعة»، نسبة إلى مدينة إفس، مسقط رأس هيراقليطس والثّابعة الآن إلى تركيا). من «ألف ليلة وليلة» يأخذ تقنية الحكاية الشّائقة. وفي رسائله من اليمن والحبشة سيعمل بأقوال مأثورة عند المسلمين أو العرب بعامة من قبيل: «كالمسلمين أؤمن بأنَّ ما يقع يقع وكفى»، إضافة إلى عبارة ختمه أو طفرائه الشهيرة: «عبدو [عبده] رامبو».

ورغم الطّابع «الكتبيّ» لكلماته وصوّره الشرقيّة، فهو يرفع في «فصل في الجحيم» لواء الشرقيّة والزّنوجة ضدّ الغرب: يجذّر تعلّة فلاسفة الغرب («أنت في الغرب، لكنك حرٌّ في أن تسكن شرقك»، أي ما معناه «لك أن تخلق في الغرب الشرق الذي تريد») فيريهم داخل الغرب نفسه شرقاً مهشّأً ومقموعاً (فرنسا الغالّيّة، أي الوثنّيّة). هو، إن أمكن الكلام بلغة درّيدا، شرق ممّا قبل قسمة الشرق/الغرب، شرق أصليّ، شرق الأشياء، وهجها الزّاغب هو فيه دوماً، موطن الشّروق الذي يحتضن نزعة رامبو الصّباحيّة بتعبير جان-بيار

ريشار، وعافيته النباتية^(١)، هذا كله الذي يتيح لنا القول إن الشرق كان منذ البداية في أصل مشروع رامبو الشعري ورؤيته للعالم: كان يحنّ إلى شرق قديم يعرف هو أنّه لم يعد قائماً على الخرائط. هو حين إلى شرق بدئي أو ما قبل-بدئي تأتي «إشرافات» (العنوان والعمل نفسه) لتهبه توكيداً إضافياً. وعندما سيجد نفسه في الشرق العربي والإفريقي (مصر لبضعة أيام، ثم اليمن والحبشة لسنوات عديدة، من آب/أغسطس ١٨٨٠ حتى اعتقاله المميت في أواسط ١٨٩١)، فسيتحقّق ممّا يُرجّح أنّه خمنه من قبل، وما لا بدّ أن تكون زيارته لجأوة زادثه به علماً: سيكتشف الانزياح بين الواقع والحلم، ويعرف أنّ الشرق هو نفسه مستلب ومغرّب عن ذاته وعن حكمته الأصلية أو اعتاقه الأوّل. ومع أنّ الشاعر القابع فيه كان قد سكّث عن الكلام، فإن فقرات عديدة من رسائله تسمّي هذا الشرح العميق. تارة يشكو من حسّ المماثلة والمكر الذي يضطرّ إليه الأفارقة بسبب من فقرهم (أنظر رسالته إلى القنصل الفرنسي دو غاسباري في نهاية هذا الكتاب)، وطوراً يدافع عنهم بالمقارنة مع الغربيين الذين يدعوهم هو «الزنج البيض» أو «الزنج الزائفين» (لأنهم تنكّروا لزنوجتهم الأصلية): هكذا يكتب في رسالة من هراري مؤرّخة في ٢٥ شباط/فبراير ١٨٩٠: «ليس أهل هراري بأكثر غباء ولا أكثر ندالة من الزنج البيض، زنج البلدان المتحضّرة». وعليه، فمن غير الصائب في اعتقادنا القول إن رامبو لم يجد في الشرق ما كان يحلم فيه، لأنّه جاء مدفوعاً بغاية الإثراء الفردي في أمل راحة قادمة، لا بمسعى شعري قد يتمثّل في معانقة شرق معلوم به. لكنّ إحدى صوره في الحبشة ترينا إيّاه جالساً إلى جانب امرأة سوداء تؤكّد شهادة من عرفوه هناك إنّها كانت امرأته. فلعله كان قد عقد العزم على الاستقرار في البلاد. لكنّ لا شيء يمنعنا من التفكير بأنّ سعار الحركة ما كان سيُعاوده لو لم يصبه المرض الذي أودى بحياته، ما دام يلمّح في إحدى رسائله في ١٨٨٧ إلى نيته في السفر إلى بلدان أخرى: «قد أذهب إلى زنجبار، التي يمكن القيام انطلاقاً منها

J -P Richard, "Rimbaud ou la poésie du devenir", in *Poésie et profondeur*, op. cit (١)

برحلات طويلة في إفريقيا، وربما إلى الصين أيضاً، أو إلى اليابان، من يعلم إلى أين؟».

رامبو في الترجمات العربية

عرف القراء العرب رامبو عبر الدراسات بخاصة، دراسات مترجمة أو موضوعية، وفي أول هذه الأخيرة كتاب صغير ومبكر وأكثر تركيزاً على سيرة رامبو منه على شعره، وضعه الناقد السوريّ صدقي إسماعيل^(١). أما الترجمات، فنسكتفي هنا بذكرها، فليس هذا هو المحل المناسب للتوقف عندها نقدياً، وهو ما نقوم به في أحد فصول كتاب لنا في شعرية الترجمة وترجمة الشعر عند العرب، صدر بالفرنسية وقد يُترجم إلى العربية^(٢). لقد ترجم الشاعر اللبناني شوقي أبي شقرا صفحات لرامبو في مجلة «شعر»^(٣)، ووضع النحات المصري رمسيس يونان ترجمة لـ «فصل في الجحيم» صدرت بعد وفاته^(٤)، وقام المترجم التونسي محسن بن حميدة بترجمة للعمل نفسه^(٥)، ونشر الشاعر السوريّ الذي أمضى في بغداد العقود الأخيرة من

(١) صدقي إسماعيل، رامبو، قصة شاعر متشرد، ط١، دمشق ١٩٥٢، ط٢، القاهرة ١٩٦٩.

(٢) Kadhim Jihad Hassan, *La Part de l'étranger - Essai sur la traduction de la poésie dans la culture arabe*, éd. Sindbad/Actes-Sud, Arles, 2007.

(٣) آرتور رامبو، «أربع عشرة قصيدة»، ترجمة شوقي أبي شقرا، مجلة «شعر»، العدد ١١ (يحمل عن طريق الخطأ الرقم ١٠ مثل سابقه)، صيف ١٩٥٩، ص ٣٢-٥٧. والترجمة مبتدئة للاسف، مكتوبة بعربية مفككة نوعاً ما، ويخلط المترجم على سبيل المثال بين «البراقع» التي ترتديها أوفيليا لدى انتحارها في النهر وبين «الأشعة» (تدلّ المفردة «voile» على البرقع أو الحجاب لدى تذكيرها وعلى الشراع لدى تأنيثها).

(٤) آرثر (كذا) رامبو، فصل في الجحيم، ترجمة رمسيس يونان، منشورات التوير، بيروت، ١٩٨٣.

(٥) آرتور رامبو، فصل في جهنّم، تقديم وتعريب محسن بن حميدة، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٨٧. والترجمة، إلى هفواتها الكثار، مكتوبة بعربية عربية تجمع بين العتق والانتدال (يدعو، مثلاً، «المخلوقات الساحرة» «مخاليق فتانة»، «لغة البركة» يدعوها «الضربة القاضية» ويترجم «تناولت جرة مفرطة القوة» إلى «بلغ السيل الزبي»).

عمره خليل الخوري كتاباً سَمَّاهُ «رامبو، حياته وشعره»^(١). عنوان فيه لبس. صحيح أنه لا يوحى بترجمة كاملة لآثار رامبو الشعرية (ثمَّ أن آثار رامبو لم تبقَ لنا بكاملها، فلا يمكن الاضطلاع بعنوان مماثل). إلاَّ أنه لا يشير (ولا حتَّى داخل الكتاب) إلى ترجمة مجتزأة أو ترجمة مختارات. وفي هذا إمكان إيهام للقارئ غير العارف بالأصل الفرنسي. وإذا ترجع إلى هذا الأخير، تجد أنَّ المترجم قد أهمل، إلى قصائد رامبو اللاتينية، ثماني عشرة قصيدة (بينها مطولات شهيرة وأساسية) من قصائد رامبو الموزونة الأولى، والقصائد الاثنتين والعشرين الموزونة الأخيرة، المجتمععة في كتابنا هذا تحت عنوان «قصائد أخرى وأغانٍ». صحيح أنَّ رامبو يستعيد في «فصل في الجحيم» سناً من هذه القصائد، ولكنه يستعيدُها مع تحويرات، ثمَّ إنَّ ترجمتها في النّص المذكور لا تبرّر إهمال البقية. ومن «إشراقات» يهمل الخوري ثمانية نصوص (من أصل اثنين وأربعين^(٢)). وأغلب القصائد المهملة حافلة بدلالات أو أجواء سياسية وهجائية-اجتماعية وإيروسية حادة وكاشفة. وإلى هذا كله يضاف إهمال كامل «الألبوم العبثي»، الذي يضمُّ أبياتاً ساخرة أو ماجنة كتبها رامبو صحبةً مجموعة «البسطاء الوقحين». كما أهملَ ترجمة «قلب تحت جبة»، هذه الأقصوصة الساخرة التي ترتبط بقصائد رامبو الموزونة ونظوره الروحاني بأكثر من سبب. يتفق المختصون برامبو على أنَّ ما أنقِذَ من الضياع من عمله قد لا يتعدّى ثلث ما كتبه هو. ولا يعثر القارئ العربي في الترجمات العربية السابقة لترجمتنا هذه إلاَّ على ثلث هذا الثلث!

(١) آرثور (كلدا) رامبو، حياته وشعره، ترجمة خليل الخوري، منشورات مكتبة الشعر، بغداد، ط. ١٩٧٨، ٤، ٣، ١٩٨٥.

(٢) يزيد هذا العدد قليلاً أو ينقص بمقتضى توزيع النصوص في مختلف الطبعات، بعضها يجمع عدداً من المقاطع في نصٍّ واحد، والبعض الآخر يصنع منها نصوصاً مستقلة، وذلك لعدم وضوح تقسيم العمل في مخطوطة رامبو.

هذه الترجمة

في هذه الترجمة الكاملة لشعر رامبو (باستثناء خمس صفحات أو ست من مساهماته الثانوية والمازحة في «الألبوم العشي»)، بدت لنا عديمة الدلالة بعد ترجمتها، وذلك لأسباب نشرها في موضعها)، حرصنا على الإخلاص لا لمعاني شعر رامبو وحدها، بل عملنا بمقولة فالتر بنيامين Walter Benjamin التي تستلهم بالأصل تفكير هولدرلين Hölderlin ومراسه في ترجمة الشعر، في أن «الترجمة شكل»، وكذلك بفنائة فلاسفة الترجمة المعاصرين في أن «الشكل يصنع معنى». هكذا حرصنا شديداً على الإخلاص، بلا تكلف ولا قسر، للأواليات اللفظية والبنائية من متوازيات نحوية وتصاديات داخلية وإحالة للكلمات بعضها إلى بعض، ولطبيعة الثبر في كل قصيدة، لا سيما وأن رامبو ليس البتة من شعراء الثبر الواحد، بل هو صاحب عامل سيمفوني وبوليفوني (متعدد الأصوات) يتجاوز فيه أو يتعاقب الصراخ والهمس، التهكم والزئاء، التعاطف الخنون والهجاء اللاذع. كما حرصنا على الإخلاص لتعدد مستويات الكلام، من غناء وسرد وججاج، ولتنوع الإيقاعات، من بطاء «فصل في الجحيم» شبه التخشبي، إلى تسارع قصائد ١٨٧٢ والطبيعة الخاطفة تارة والانتفاضة طوراً لجمل «إشراقات».

وفي هذا كله، لم نؤمن في تغريب العربية أو «مسخها» ولم نجبر عليها إلا القليل من الانزياحات والاختصاصات التي بدا لنا أن رامبو الشعري يفرضها. من هذه الانزياحات نذكر ولع رامبو بالتضمين الطويل (ارتباط البيت الشعري بتاليه وهذا بتاليه وهكذا دواليك)، بما يتجاوز وحدة البيت إلى وحدة المقطع. هنا، لم نسع إلى بتر الأبيات بل جعلناها تنامي في تكافل وتضامن كما في النص الأصلي، على علمنا بأن التضمين لم يكن مستحباً لدى قدامى العرب، وعلى علمنا أيضاً بأن الكثير من عرب اليوم، حتى بين أكثرهم ادعاء بالحدائثة، ما يزالون يسمعون بأذن قديمة. منها أيضاً ولع رامبو بتقديم الحال على الفعل وفاعله، وهو يراكم أحياناً أكثر من صيغة «حال» ولا يكشف عن هوية الفاعل إلا بعد أبيات عديدة تكون أحلت الفاعل بصورة استباقية في

صميمٍ مشهدٍ أو في قلبٍ حدث. وبدا لنا أنَّ الكشف عن هويّة الفاعل على الفور، كما تميل إليه العربيّة، كفيل بإزالة قدر عظيم من الانفعال أو من أثر القصيدة. هذا مثال من قصيدة «الحذاد»، وهي من قصائد رامبو الأولى:

«مُمسِكاً بمطرقةٍ عملاقة، مُفَزَعاً
من التَّشْوَةِ والعظْمَةِ، مديدَ الجبهة،
ضاحكاً كمثلي بوقٍ من البرونزِ بملءٍ فيه،
مُلتهِماً ذلكَ البدينَ بنظرتِهِ الشَّرسة،
كَأَنَّ الحَذَادَ يُخَاطَبُ لُويسَ السَّادِسَ عَشَرَ ذاتَ يومٍ
والشَّعْبُ كَانَ يَتَلَوَّى حَوْلَهُمَا
وعلى زخارفِ الذَّهَبِ يُجَرَجَرُ مُنْتَرَهُ الوِسْخَةُ».

إنَّ مفردات الحال الثلاث «مُمسِكاً» و«ضاحكاً» و«مُلتهِماً»، التي تغطّي هي وتوابعها أربعة أبيات، تنضافر لتصنع في ذهن القارئ وضعيةً انتظار تأتي لتلبيتها جملة «كَانَ الحَذَادُ...». ولا يُخامرنا أدنى شكٍّ في أنَّ الابتذال أو خفوت الأثر سيُصيب المقطع كلّهُ إذا ما نحن صغناه (وهو أمر بالغ السهولة، وبالقالي فالمسألة ليست مسألة تُلَكُّوْ في الضياغة بقدر ما هي ثمرة اختيار) على نحو:

«كَانَ الحَذَادُ يُمَسِكُ ذاتَ يومٍ بمطرقةٍ عملاقة،
مُفَزَعاً من التَّشْوَةِ والعظْمَةِ، مديدَ الجبهة،
ضاحكاً كمثلي بوقٍ من البرونزِ بملءٍ فيه،
وكانَ يُخَاطَبُ لُويسَ السَّادِسَ عَشَرَ،
مُلتِهماً ذلكَ البدينَ بنظرتِهِ الشَّرسة

والشعبُ كانَ يتلَوّى حولَهما
وعلى زخارفِ الذهبِ يُجرجرُ سَترَه الوسخة.

وهذا مثال آخر من قصيدته «الفقراء في الكنيسة» :

«محشورينَ بينَ مصاطبِ السَندِيانِ، في أركانِ الكنيسة
التي تَدفأُ، بعفونةٍ، من أنفاسهم، عيونُهم كُلُّها مصوِّبة
إلى محلِّ الخورسِ القاضِحِ ذَهَباً وإلى المرتلين
بأشداقهم العشرينَ المتشدِّقةَ بأناشيدَ ورعة؛

مُستنشقينَ رائحةَ الشمعِ كَمَنْ يستنشِقُ أريجَ الخُبزِ،
سُعداءَ، مهانينَ كِمِثْلِ كلابٍ ضُربَتْ،
يَمدُّ فقراءُ الرّحمنِ، الرّاعي والسيدَ،
ضراعاتِهم الخرقاءَ العنيدةَ».

هنا نمتدّ العبارة الشعرية على مقطعين يضمنان معاً ثمانية أبيات. صيغ
الحال تشمل الأبيات الستة الأولى، ولا نكتشف الفاعل إلّا في البيت السابع،
ولا يكتمل المعنى إلّا في الثامن. هنا أيضاً، كان بالغ اليُسر أن نصوغ كما
يأتي :

«يَمدُّ فقراءُ الرّحمنِ، الرّاعي والسيدَ،
ضراعاتِهم الخرقاءَ العنيدةَ،
محشورينَ بينَ مصاطبِ السَندِيانِ، في أركانِ الكنيسة

التي تدفأ، بعفونة، من أنفاسهم، عيونهم كلها مصوبة

إلى محلّ الخورس الناضح ذهباً وإلى المرتلين
بأشداقهم العشرين المتشدقة بأناشيد وربة؛
مُستنشقين رائحة الشمع كمن يستنشق أريج الخبز،
سعداء، مهانين كمثل كلاب ضربت.

كان يمكن الصوغ على هذه الشاكلة. سوى أن العبارة، بمقطعيها الاثنين، تستمد في اعتقادنا ثقلها من هذا التأجيل الذي يعرضها له رامبو. فهنا كما في مثال «الحداد» السابق، ينشئ الشاعر وضعاً «درامياً» يزج فيه القارئ دون أن يكشف له بادئ ذي بدء بم أو بمن يتعلق الأمر. إن سؤال «ما هو؟» أو «من هو؟» لا ينال هنا أية قيمة ما لم نعرف أولاً «الكيفية» التي بها سيتقدم ما يريد الشاعر أو من يريد الشاعر تقديمه. المتلقي الفرنسي لمثل هذه العبارات يرهف في العادة أذنه ويسجل صيغ «الحال» التي يفضلها ينشئ الشاعر أو الكاتب وضعاً ما. ثم، عندما تنكشف له هوية الكائن أو الشيء المعني، يتنفس الصعداء ويدرك مرمى العبارة. وما دام المتكلم بالعربية قادراً على أن يقول وأن يفهم عبارة من نمط: «ظامناً جئتُك»، فتساءل ما الذي يمنعه من أن يقبل باللعبة نفسها ما إن يتسع مداها وتصير تستغرق سطوراً عديدة؟

صناعة الحواشي

هذه طبعة نقدية أو ترجمة مصحوبة بتحقيق. وكما هو متعارف عليه في كل تحقيق، فالحواشي تقدم إضاءات معرفية ونقدية للعمل المترجم. وهي تكون حاسمة الضرورة للأعمال التي فصلنا عنها مسافة زمنية أو ثقافية معتبرة، أو تتمتع بسمات فنية شديدة الخصوصية، كما هو شأن آثار رامبو الشعرية التي لا يقرأها الفرنسيون أنفسهم دون تعويل على حواشي هذه الطبعة

النقدية أو تلك. وذلك لا سيما وأن رامبو يذهب في بعض المواضع في توظيفه للفرنسية بشقيها العامي والفصح، ولحساسية منطقتة الولادية، وفي الابتكار الشخصي والامتيان من الثقافة الكونية في سائر علومها وآدابها، نقول يذهب في هذا كله إلى حدّ تصبح معه القراءة الوافية (إن كان شيء كهذا موجوداً) متعذرة من دون الحواشي والإيضاحات. والأمر يزداد في نظرنا تعقيداً بالنسبة للقارئ العربي، لا لقلة ثقافته بل لغربته عن ثقافة المؤلف، وهذا أمر طبيعي. يتعلّق الأمر هنا بقصائد أو أبيات لا تعني في بعض المواضع شيئاً لمن لم يتسرّب التراث الأدبيّ والمسرّحيّ والتشكيليّ الغربيّ، وبأسماء أعلام مهمّة في التاريخ الذي ينخرط فيه الشاعر، فكان لا بدّ بالتالي من الاستعانة بشرّاح ونقاد آتين من حضارته نفسها. وكما ذكرنا في مطلع هذا الكتاب، فلا شيء ولا أحد يُجبر القارئ على الاستعانة بالحواشي إن كانت رغبته تعلّمي عليه خلاف ذلك. وحتى القارئ الحريص على تحقيق أكبر قدر ممكن من الفهم مطالب، بعد اطلاعه على الحواشي وإحاطته بغوامض النصّ، بأن يقيم قراءته الخاصة بمقتضى ذائقته الشخصية. يعرف القارئ الحصيف في جميع الأحوال أن يجترح بنفسه نمط قراءته الأثيرة، وأبداً لن نكرّر بما فيه الكفاية مع مارسيل بروس Marcel Proust أن كلّ كتابٍ إنّما هو علبة أدوات، يُخضعها كلّ قارئ للاستعمال الذي يُناسبه.

تتخذ الحواشي في «فصل في الجحيم» و«إشراقات» أبعاداً لم تشهدها الترجمة إلى العربية من قبل. ونحن نشير إلى مصدر كلّ منها في موضعه، ويجد القارئ في مطلع الكتاب قائمة للنشرات النقدية أو الطبعات المحقّقة المعتمدة، يكتفّ واضعوها أهمّ نتائج المعرفة المتراكمة حول الشاعر، ما يدعوه بريرر بالمكتبة الزامبوية la rimbaldothèque. وكاتب هذه السطور يمارس هو أيضاً التكتيف، وأحياناً تطوير الحواشي، إذ كان عليه أن يقارن بين التآويل المختلفة ويرجّح منها ما يبدو له أكثر انسجاماً ونظوراً قراءة رامبو في العقود الأخيرة. وعليه، فواء هذه الحواشي المستعارة من الآخرين، يخمن القارئ وجود وعي نقديّ للمترجم وممارسة دائية للتمحيص والمراجعة

النقدية. ولقد عملنا بعرف شائع يقضي بعدم ذكر أرقام الصفحات أمام كل حاشية، وذلك تحاشياً للتعقيد والإطالة (يتعلق الأمر بمئات الحواشي)، ولسهولة العثور عليها في مصادرها: فمن أراد مراجعة هذه الحاشية أو تلك لهذا الشارح أو ذاك في لغتها الأصلية ونصها الكامل عثرَ عليها بسهولة مهتدياً بعنوان القصيدة الفلانية في الطبعة الفلانية. ويمكن القول بكامل الثقة إن حواشينا تقدّم للقارئ العربي ثراءً قد لا يجده في الطبّعات النقدية الفرنسية ما لم يقرأها جميعاً. ففي أغلب الأحيان، يكتفي الشارح بقراءته، ولا يشير إلى القراءات الأخرى إلاّ لماماً. نحن نورد مختلف الآراء وتفاضل بينها ونمارس عليها عملية ترجيح نُشرك أحياناً القارئ نفسه فيها.

كتبَ جان بولان Jean Paulhan، وكان من كبار النقاد الفرنسيين في النصف الأول من القرن العشرين: «صارت القراءة النقدية لرامبو في أيامنا جنساً أدبياً قائماً بذاته، كالسخرية أو فن المقالة»^(١). وما يعرب عنه أفضل شراح رامبو هو بالفعل فنّ حقيقي. ولربّ قارئ يتساءل عن الشاكلات التي بها يعملون على تفسير غوامض النصّ ويوضّعون تلميحاته. إنهم يطاردون تواترات هذه المفردة أو تلك الصورة في مختلف مواضع العمل مأخوذاً كوحدة واحدة. يُقيمون تقاطعات، دون أن يغيب عن بالهم إمكان أن ينقض الشاعر نفسه أو يطوّر شعوره أو تفكيره. يبحثون عن تناصّاته مع نفسه ومع الغير (مناطق التراث التي زارها هو في مساره الثقافي المعروف في أهمّ جوانبه، وأعمال معاصريه التي تعاملَ هو وإياها). التأويل هنا احتواء ورعاية لجميع المفردات والصّور تقريباً، في تواترها بين النصوص طردأً وعكساً (فالنصوص الأولى قد تشكّل بذوراً تنبع في نصوص متأخرة، وهذه الأخيرة قد تجد ما يوضّحها في تناولات أولى كانت عفوية أو متهمسة). هكذا يحاولون معرفة إمكان قيام رامبو باستلهم أرسطوفان مثلاً، أو شكسبير أو

Cité par J.-L. Steinmetz dans sa préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres I*, éd. Flammarion, (١) Paris, 1989, p 7.

غوته. وما لم يتأكد لهم أنه قرأهم، وما لم تكن الآصرة بين كلامه وكلامهم بالغة القرب من اليقين، تحققوا عن التقدّم بفرضية.

أما عن ترتيب التصوص، فقد احترمنا هنا ترتيبها الزمني (الكرونولوجي)، ولم نفصل بين شعر رامبو ونثره (تحتل «رسالتنا الزائي» والقصة القصيرة «قلب تحت جبة» مكانها في قلب القصائد الموزونة، لأنها تضيئها وتساعدنا في فهم تطور فكر رامبو الشعري ورويته النقدية). وللأمانة التاريخية نقول إن جان-لوك ستينمتر، في نشرته لآثار رامبو الكاملة، العائدة إلى ١٩٨٩، هو أول من عمل بهذا الترتيب، خلافاً للطبعات السابقة التي كانت تحيل «رسالتني الزائي» و«قلب تحت جبة» وكذلك صفحات «الألبوم العشي»، بل حتى أشعار رامبو اللاتينية، إلى آخر العمل باعتبارها نصوصاً «ثانوية». وعلى أثر ستينمتر، عمل بورير وبرونيل بالترتيب نفسه في نشرتيهما لآثار رامبو، العائدتين على التوالي إلى ١٩٩١ و١٩٩٩.

في مخاطر التأويل

أما وقد قلنا هذا، فلسنا بالغافلين عن مخاطر التأويل ومزالقه. هناك أولاً مخاطر التأويل المبثذل أو الغوغائي، التي تستلهم «الرواية الشائعة» عن رامبو وتُسقطها على عمله، وهذه القراءة محال أن نسقط في حباثلها. وهناك مخاطر التأويل المغرق في التأويلية، أي الذي يمارس التأويل من أجل التأويل، والذي يتمخض بعض الأحيان عن نصوص «نقدية» رائعة، ولكنه يضع في العمل ما ليس فيه. ينبغي في اعتقادنا أن يحسن المرء قراءة مطالب رامبو أو عناصر برنامجه، وأن يمنحها معاني تقنية، فنية وفلسفية، نابعة من مقصده نفسه ومسجمة مع «برنامجه» المعروف في «رسالتني الزائي» وفي الفقرات «النقدية» (نقد ضمنني) من أشعاره. ينبغي ألا يبالغ المرء، كما يفعل بونفوا في كتابه السابق ذكره «رامبو بقلمه»، مع أنه شاعر كبير، أهمية العقارات المهلوسة لدى رامبو، هو الذي ذكرها عرضاً والذي يبدو من شهادة صديقه دولانيه أنه لم يستمرئها (يقول هذا الأخير إن رامبو دخن سيجارة فيها مادة مهلوسة فشعر

بصداع قوي واجتازت خياله رؤى هندسية غير ذات بال^(١). عندما يدعو رامبو الشاعر الزائي إلى أن «يفتش في ذاته عن جميع السموم ولا يحتفظ إلا بعصارتها. معاناة لا توصف» («رسالة الزائي الثانية»)، فلا غبار على مغزى عبارته. «في داخله» و«جميع السموم»: هذا يعني بالدرجة الأولى «سموماً روحانية»، مصادر للرؤية آتية بفضل مجهود استبطاني عميق. كتب ستينمتر: «إنني لا أعتقد أن رامبو أقام على أساسها [أي العقارات المهلوسة] فناً شعرياً، وأنا أعتبر اختراقه للواقع أكثر مضاء وعمقاً من أن يسمح له بالاكتفاء بالهلوسات. ثم إن هذا هو ما تمزّد عليه رامبو [في «فصل في الجحيم» و«إشرافات»]: هذا الواقع الآخر السحري والمعرض للخطأ، طبقات الإحساس هذه التي لا تكفي لوحدها لاجترار كون جديد»^(٢).

أما «تشويش جميع الحواس» فأني للقارئ الفطن للشعر أن يفكر بنشيدان بسيط للعبث أو الجنون؟ بل يتعلق الأمر، كما كتب لورو في دراسته المذكورة أعلاه بالعمل على إعادة ترتيب الحواس لاستقبال «السمع الآخر» أو «الأذن الأخرى»، ولتمكين الجديد والعجيب، أي غير المسموع من قبل، من أن يقوم. «خيمياء الكلمة» هي أيضاً لا علاقة لها بالاعتقادات الباطنية وبحث القدامي عن إمكان تحويل الحجر إلى ذهب، بل ينحصر الموضوع بشحذ قدرة الكلمات على تحويل الحياة. وكما كتب لورو أيضاً، فالثناغم الجديد الذي كان رامبو ينشد تفجيره هو صانع حياة جديدة، وليست الخيمياء هي التي تصنع الكلمة بل الكلمة هي التي تصنع خيمياء جديدة^(٣).

ما إن يتبع المرء سبل التأويل حتى يجد حركة شبه غير متناهية للتأويل وهي تهتّد بابتلاعه وابتلاع النص نفسه، وهنا تبدأ مخاطر التأويل المفرط. لورو نفسه مثلاً يقرب في دراسته المذكورة اسم رامبو من مفردة إنجليزية قريبة

Cf J.-L. Steinmetz, préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres III, Illuminations*, op cit, p 29 (١)

Ibid, même page. (٢)

P Loraux, op cit, p.94 sq. (٣)

منه (وكان رامبو يحذق الإنجليزية) قد يكون تماهى وإياها. هذه المفردة هي : «rainbow» (قوس قزح). الشاعر نفسه يذكر بالفعل «قوس قزح» في أماكن عديدة، وخصوصاً في «فصل في الجحيم» حيث كتب «لعنني قوس قزح». يفهم شراح كثيرون هذا القول في سياقه الثوراتي الذي يرجع إليه «فصل في الجحيم» في مواضع عديدة، ويقرأونه بمعنى أن الدين، دين طفولته، قد ختم على لعنته وأمساته، بما أن قوس قزح هو، في «العهد القديم»، «ختم الله» وعلامة الميثاق الذي عقده مع البشر والحيوانات بعيد الطوفان، ميثاق وعد بموجبه بالآ تكرّر محنة الطوفان. لورو يرى في «قوس قزح» كناية عن الجمال الهارب الذي يكون بذلك خطاً عذاب الشاعر (تأويل جميل)، وكناية عن سرعة قصيدته وسرعة تلاشيهِ هو نفسه، طبعه التيزكي المعروف (تأويل جميل أيضاً)، وأخيراً عن كونه هو نفسه «قوس قزح»، وذلك بدلالة اسم شهرته بعد تقريب لفظه من لفظ المفردة الإنجليزية المذكورة^(١). هذه الفكرة الأخيرة تقودنا إلى التحليل النفسي على طريقة جاك لاكان Jacques Lacan، القائل بإمكان تماهى فرد مع اسمه. لكنّ ضمانات التأويل على هذه الشاكلة نعدم أحياناً (لا شيء يُثبت أن رامبو أو لا-وعيه قد فكّر بالمفردة الإنجليزية، على معرفة رامبو لها، وتماهى وإياها)، وتحل محلّها حرية تفسيرية أشبه ما تكون بتنويع أو تطرّيز على الاسم أو العمل منها تأويلاً نقدياً لهما. مثل هذا الانجراف التأويلي تحاشيناه نحن في حواشي هذا العمل، لا لضيق المجال فحسب، بل عن اختيار. هذا دون أن نغفل إمكانات القراءة المرموزة (قراءة بعض عناصر العمل باعتبارها كتابة في شيفرة) التي تتيحها بالفعل بعض قصائد رامبو.

كاظم جهاد

باريس، ٢٠٠٧

Ibid, p 83 (١)

الأشعار الأولى قصائد لاتينية^(*)

(*) أنظر بصدد هذه القصائد ومكانها في عمل رامبو مقدمة المترجم. من بين نصف ذرية من التصوص الشعرية ولشربة كتبها رامبو باللاتينية على مقعد الدرس، لم تترجم هنا إلا القصائد الثلاث الأكثر بصحاً في نظرنا وفي نظر شراح الشاعر.

[كَانَ الْمَوْسَمُ ربيعاً]*

كَانَ الْمَوْسَمُ ربيعاً، وَأَوْزِيلْيُوسُ^(١) كَانَ فِي رُومَا يُعَانِي
مِنْ دَاءٍ أَقْعَدَهُ عَنِ الْجِرَاكِ: عَصَا أَسْتَاذِي الْقَاسِي هَدَأَتْ
لَمْ يَعْذُ وَقَعَ الضَّرْبَاتُ لِيَصُمُ أُذُنِي
لَا وَلَا الْهَرَاوَةَ تَعَذَّبُ بِمُتَوَاصِلِ الْأَلَمِ أَعْضَائِي.
فَانْتَهَزْتُ الْفُرْصَةَ وَبِمَتَمْتُ وَجْهِي شَطْرَ الرِّيفِ الضَّاحِكِ
نَاسِياً كُلَّ شَيْءٍ، مَتَحَزِّراً مِنَ الدَّرْسِ، وَمِنْ الْهَمُومِ خُلُوءاً،
مُنْعِشاً فِكْرِي الْمَجْهَدَ بِمَسَرَّاتٍ عَذْبَةٍ.
بِفَوَادِي الْمَتَرَعِ بِسُرُورٍ شَائِقٍ لَا أُدْرِي مَا هُوَ
نَسِيتُ الْمَدْرَسَةَ الْمُضْجِرَةَ وَدُرُوسَ الْأَسْتَاذِ
الْخَالِيَةَ مِنْ كُلِّ سَحَرٍ وَاسْتَعَذَّبْتُ مَشَاهِدَ الْحَقُولِ
وَاسْتَعْرَاضَ الْخَوَارِقِ الْهَائِنَةِ تُخَدِّثُهَا الْأَرْضُ فِي الرَّبِيعِ.

(*) كتب رامبو هذه القصيدة في الصف، في مدرسة شارل فيل، في ٦ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٦٨، في امتحان السنة الثانية، السابقة لسنة البكالوريا بستتين، حسب نظام العد التنازلي المتبع في النظام المدرسي الفرنسي (كان يومذاك في سن الرابعة عشرة)، وفاز عنها بجائزة أكاديمية دُوَيْه Douais (كامل المنطقة التي تنتمي إليها مدينة الشاعر، شارل فيل). وكما هو معمول به في مثل هذه الامتحانات، فالقصيدة منظومة انطلاقاً من نصٍّ مكرَّس في التراث، كان هذه المرة مقتطفاً من الشِّيد الثالث لهوراس. القصيدة بلا عنوان، فأشرنا إليها بكلماتها الأولى. إغتمدنا هنا وفي القصيدتين التاليتين ترجمة جول موكيه Jules Moquet (نشرة آرليا)، منحها عنواناً من لدنه: «انتحاب الشاعر».

(١) أوربيليوس Orbilius. هو معلّم هوراس، يذكره الأخير، لكن ليس في الشِّيد الثالث الذي كان استلهاه مقترحاً هنا على التلامذة.

لم أكن، أنا الطفل، أكفي بالتجواب العبي في الريف:
 بل كان جثاني يزخر بمطامح أسمى. لا أدري أي روح
 أكثر انتماء إلى السماء كانت تُعبر حواسي المتحمسة
 حناحيها. كان الإعجاب يُخرسني وعيناي تشهدان
 مناظر شتى. وإلى صدري كان يتسلل
 حب الطبيعة اللاهبة: أشبه ما أكون
 بالخاتم المعدني يجذبه المغنطيس بقوة خافية
 ويشده إليه بكلايب ليس تُرى.

ثم، عندما أجهّد أعضائي تجواري المديد،
 اضطجعت على جرف نهر تجلله خضرة،
 ويُعسني همسه الخفيض؛ هناك رحت أطيل كسلي،
 مهدداً بتفاريذ الطير ونفح النسائم.
 ثم من أودية السماء، في سرب أبيض،
 أقبلت يمامٌ تحمل في مناقيرها أكاليل زهر
 كانت فينوس قطفتها في رياض قبرص^(١)، مفعمة أريجاً.
 في طيراته الوادع اقترب السرب من [فراش] الحشائش
 الذي تمددت فيه، ثم راح يخفق حولي بالأجنحة،
 مزوراً بها رأسي ومؤثراً يدي
 بوئاق من النبات أخضر، متوجاً كلا صدغي

(١) قبرص هي في الميثولوجيا الإغريقية إحدى الجزر الأثيرة لدى أفروديت (فينوس في الميثولوجيا الرومانية)

بغصونِ الآسِ العطرِ، وحملتني الأطيّار
 كمثلي جملٍ خفيف... طارث بي عبرَ ساميِ العيوم،
 وأنا شبهُ نائمٍ تحت أوراقِ الوردِ، الزيجُ ثداعب
 بأنفاسها مضجعي المتأرجحَ ببالغ الارتخاء.
 وما إن بلغتِ الأطيّارُ أوكارها في أسفلِ جبلٍ شاهق،
 وبطيرانها المُسرّع أدركت بيوتها المُعلّقة،
 حتّى ألقني، مُستيقظاً، وخلفني هناك.
 يا لعش الأطيّار الرّخص!... نورٌ ساطعُ البياض
 منتشرٌ حولَ كتفي غمرَ بالشّعاع جسدي:
 نورٌ لا يُشبه البتّة الضوء الكالِح
 الممتزج بالظلام حتّى ليعكّر صفو نظراتنا.
 أصلهُ السّماوي لا شيء يجمعه بالتور الأرضي.
 كانت ألوهةٌ تنشرُ في صدري لا أدري أيّ شيءٍ سماويّ
 يدفّق فيّ ويسيلُ في أمواجِ غامرات.

ثمّ عادتِ اليماماتُ: كنّ يحملن في مناقيرهنّ
 إكليلاً من الغار شبيهاً بإكليل أبولو
 الذي يهوى أن يداعب بالأنامل أوتارَ قيثاره الزّئان.
 وما إن عقدن حول جيني إكليلَ الغار ذاك،
 حتّى انفرجت لي السّماء وطلّعت فجأةً لعينيّ المسحورتين،
 طائرًا على غمامةٍ من الذهب، فيبوسُ نفسه^(١)؛

(١) فيبوس Phébus. تعني الممردة في اليونانية القديمة «الأمع» أو «الموتلق»، وكانت تشكّل بحثاً لأبولو
 المعترّ إله التور. وبها يستي رامو الشمس، يمنحها في السّماء حصوراً إلهياً الشمس في المرئية اسم
 مدكّر، ولأنّ الممردة «فيبوس» تُسَمّى إلهاً فقد عاملها هنا على التذكير.

بيده الإلهية مدّ لي قيثاره المتناغم الرنين
وبشعلة سماوية خطّ على رأسي هذه الكلمات :
«شاعراً ستكون!». فسرتُ في جسدي
حرارة خارقة كمثلما تنضو في الشمس
رائعة ببلورها الخالص نافورة صافية.
والأطيار أنفسهم غادرن هياتهن الأولى، ويدت لي
جوقة ربّات الإلهام مُشدات بصوتهن الرخيم أحياناً متناغمة :
بأذرعهن اللدنات رفعتني وأبقينني في الهواء،
ناطقات بالبشرى ثلاثاً، ومكلمات ثلاثاً بالغار جيّني.

الملاك والطفل^(*)

وهوذا يومٌ أوَّل من العام الجديد يمضي^(١)،
اليوم الزائع الوقع على الأطفال، ينتظرونه طويلاً
ثمَّ سرعانَ ما ينسونه! مُنغمراً في رقدةٍ باسمه
صمتَ الطفل الغافي... نائمٌ هو في مهد الزيش
خرخاشته الجرنان ملقاةً إلى جانبه على الأرض،
يتذكرها فيرى في المنام حلماً ساراً؛
بعد هدايا أمه يتلقَّى أعطيات أهل السماء.
فوه مفترقاً عن ابتسامة، وشفاته شبه الفاغرتين
تبدوان وهما تدعوان الله. قرب رأسه وقف ملائكة
وانحنى عليه، يرصد الهمس الخافت يُطلقه القلب البريء
ومتعلقاً بصورته نفسها^(٢) يتأمل

(*) نظمها في السنة التالية لتلك التي نظم فيها القصيدة السابقة. وفاز عن هذه أيضاً بجائزة الأكاديمية. كان نص الانطلاق المطروح على الطلبة هو قصيدة فرنسية لجان ريبول Jean Reboul مطلعها: «ملاكٌ مشعُّ المحبِّ/ منحني على حواف مهدي...». كان ريبول شاعراً ذا أهمية ثانوية، وانتهى رجعياً بصورة أزعجت حتى الشاعر المحافظ لامارتين. تدشن هذه القصيدة إجراء سترنسخ لدى رامبو فيما بعد: معاشاة النماذج العنائية لسائدة وتجاوزها في مجالها الشعري نفسه.

(١) تبدأ القصيدة بـ «واو» عاطفة تبين عن استمرار عمل الحلم هذه. نجد هذا النوع من المطالع في قصائد أخرى لرامبو، «شعراء السابعة» مثلاً.

(٢) الملك يرى في الطفل صورته هو نفسه. ونقرأ في «فصل في الجحيم» «أعتقد أن الإنسان يرى ملائكة هو، لا ملاك سواء أبداً».

ذَلِكَ الْمُحِبُّ السَّمَاوِيِّ؛ يَتَأَمَّلُ أَفْرَاحَ
 ذَلِكَ الْمُجِيبِ الصَّافِي وَمُسْرَاتِ رُوحِهِ،
 وَتَلَكُمُ الزَّهْرَةَ الَّتِي لَمْ تَمَسْسْهَا رِيحُ الْغُيُوبِ:
 «أَنْتَ يَا طِفْلاً يَشْبِهُنِي، أَلَا تَعَالَى
 إِزْقَ وَإِنِّي إِلَى السَّمَاءِ! لُحِ الْمَقَامَ الْإِلَهِيَّ؛
 وَأَقِمِ فِي الْقَصْرِ الَّذِي رَأَيْتَهُ فِي حُلْمِكَ»^(١)،
 جَدِيرٌ أَنْتَ بِدَا يَنْبَغِي أَلَّا تَسْتَبْقِيَ الْأَرْضَ وَاحِداً مِنْ أَبْنَاءِ السَّمَاءِ!
 لَيْسَ يُمْكِنُ الْوُثُوقُ بِأَحَدٍ فِي الدُّنْيَا؛ وَالْبَشَرُ الْقَانُونُ
 لَيْسَ يَلْمَسُونَ سَعَادَةً صَادِقَةً أَبَداً؛ مِنْ عَطْرِ الزَّهْرِ نَفْسُهُ
 يَنْثِقُ شَيْءٌ مَرٌّ، وَالْأَفْتَدَةُ الْمَصْطَرَعَةُ لَيْسَ تَعْرِفُ
 سَوَى أَفْرَاحٍ مَكْتَشَبَةٍ؛ أَبَداً لَا تَبْعَثُ الْمَتْعَةَ سُرُوراً
 لَا غَيْبُومَ فِيهِ، وَالضَّحْكَ غَيْرَ الْمُتَيَقِّنِ تَلْمَعُ فِيهِ دَمْعَةٌ.
 قُلْ لِي: جِبْهَتُكَ الصَّافِيَةُ هَذِهِ هَلْ سَتُذَبِّلُهَا الْحَيَاةُ الْمَرِيرَةُ؟
 وَحَاجِبُكَ هَذَانِ هَلْ سَيُعْكَرَانِ بِالْبَكَاءِ لِأَزُورَدَ عَيْنِكَ؟
 وَظِلَالُ السَّرُورِ هَلْ سَتَطْرُدُ عَنْ مَحْيَاكَ الْأَوْرَادُ؟
 كَلَّا! كَلَّا! سَتَلُجُ وَإِنِّي مُوَاطِنُ إِلَهِيَّةٍ،
 وَإِلَى جَوْقَةِ سَكَّانِ السَّمَاءِ تُضَيِّفُ صَوْتَكَ.
 عَلَى الْبَشَرِ الْبَاقِينَ هُنَا فِي الدُّنْيَا وَعَلَى اضْطِرَابَاتِهِمْ سَتَسْهَرُ.
 تَعَالَى! إِنَّ إِلَهًا يَفْصُمُ قَبُوداً شَذَتْكَ إِلَى الْحَيَاةِ.
 وَلَكِنْ يَنْبَغِي أَلَّا تَلْبَسَ أَمْلَكَ أَثْوَابِ جِدَادٍ!

(١) يرى بعض الشراح هنا تعبيراً أَوَّلَ من هاجس مبحرٍ محوِّراً لدى راموز الحلم بدخول القلاع والمدن المأذنة، كناية عن الارتقاء المجيد وبلوغ الزاخرة لحوهرية التي كان يسرع إليها منذ البداية حلم تَقْدَمُ رسائله من اليمن والحشة صوراً عنه مؤسسية عديدة.

عليها أن تنظرَ إلى نعلك كما تنظرُ إلى مهدك!
فلتطرُدْ هيَ الحَاجِبُ المَقطَبُ ولا يكفهُرُ مُحَيَّاها
لدى مرورِ جنازتك، بل فلتُرمِ عليها زنابقِ ملءِ الأيدي:
فالْيَوْمُ الأخيرُ لكائِنِ نقيُّ هو يومُهُ الأَجْمَلُ!
وعلى الفورِ قَرَبَ من فمه الوردِي
جناحَهُ اللَّدَنَ واقتطَعَهُ، وعلى جُنحِهِ اللَّأزوردِيينِ
حَمَلَ رُوحَ الطِّفْلِ المَقطُوفِ طائراً بها إلى مناطقِ علويةٍ
وَجُنحاهُ يخفقانِ برفقٍ... الآنَ لم يعدِ المهدُ ليضمُّ
سوى أَعْضَاءِ شاحِبَةٍ ما برحتِ موسومةً بالجمالِ
سوى أَنَّ التَّسَمَّ الحَيَّ ما عاد لِيُغذِّيها أو يمدُّها بالحياة.
مَيِّتٌ هو!... وعلى شفتيه الما تزالانِ معطرتينِ
بالقُبُلِ يَذْبُلُ الضَّحْكُ ويجولُ اسمُ أمِّه،
وفيما يَمُوتُ يتذكَّرُ هدايا ذلك اليومِ الأولِ مِنَ السَّنَةِ^(١).
تخالُ عَيْنِهِ المَثْقَلَتَيْنِ مطبقتينِ بنومٍ هادئٍ،
سوى أَنَّ تِلْكَ الغَفْوَةَ تَطوِّقُ جِيبَهُ بنورِ سماويٍّ
بأفضلِ ممَّا تفعلُ هِناةٌ فانيةٌ، وتؤكدُ
أنَّهُ لم يعدْ طفلاً للأرضِ بل صارَ ابناً للسماءِ.

آه يا للدموعِ نذرِها الأمُّ على صغيرِها المُختطفِ!

(١) قَرَبَ بعضُ الشُّراحِ بينَ هذا المَلاكِ وذلكَ الَّذي يَنحني على الصِّغِيرِينِ الثَّامِنِ في قصيدةِ رامبو الأولى المكتوبةِ بالفرنسيَّةِ: «حلوان اليامي» (أنظر لاحقاً). فكانَ رامبو خَرجَ من محاولاته اللاتينية هذه ليدشَّنَ شعره الفرنسيَّ. كما نلاحظُ حُضورَ الأمِّ الألفَتِ في كلتا القصيدتينِ، وارتباطه في كليهما أيضاً بالغيابِ والموتِ.

كم تسقي بالدمع المدرار قبره العزيز!
ولكنها كلما أطبقت عينها لتذوق الثوم العذب
تجلى لها من الأعتاب الوردية، أعتاب السماء، ملاك صغير
ويرفقي واستعذاب ناداها: أماء!...
فترد على ابتسامته بابتسام... ثم سرعان ما ينزلق في الجوّ،
ويجنّحه الأبيض كالثلج يرفرف حول الأم المنبهرة
وبالشفيتين الأموميتين يجمع شفتيه السماويتين...

يوغرتا(*)

«أحياناً، تجعل العناية الإلهية الإنسان نفسه يُعاود الظهور على مسافة قرونٍ عديدة». بلزاك، «الرسائل»^(١)

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]^(٢)؛
فقالَت النسائم الرخصةُ: «هوذا حفيدُ يوغرتا...!»

(*) تمرين مدرسي أيضاً. نظمه رامبو في صباح ٢ تموز/ يوليو ١٨٦٩، وفاز عنه أيضاً بالجائزة الأولى من أكاديمية دويه. كان منطلق النص المطلوب من التلامذة إنشاءه يتمثل في مفردة واحدة: «يوغرتا Jugurtha». كان الأخير قد وقف بوجه الرومان بين ١١١ و ١٠٥ قبل الميلاد، قائداً للشعب النوميدي (وهو الاسم الذي كان الرومان يطلقونه على شعب البربر القاطن في إفريقيا الشمالية من قرطاجنة حتى شطر كبير من الجزائر الحالية). كان الاعتقاد السائد قبل أن ينشر جول موكيه Jules Moquet قصائد رامبو اللاتينية في ١٩٣٢ («رامبو، أشعاره المدرسية Arthur Rimbaud, *Vers de collège*») هو أن الموضوع الذي طرحه المعلم دوپري Duprez على التلامذة يتمثل في «الأمير عبد القادر». وفي الحقيقة فإن ذكاء رامبو هو الذي مكّنه من أن يخرف وجهة النصّ نوهاً ما، ويخترع حواراً يدور بين يوغرتا والأمير عبد القادر الجزائري، الذي لا يُسمّى في القصيدة ولكنه يظهر عبر ملامح حفيد ليوغرتا، ضرب من «يوغرتا جديد». يمكن الحوار الشاهر الثاثنى الذي كانه رامبو من إبداء حماسه لهذا المناضل والمفكر الروحاني الكبير. ويقيم وراء إهجابه هذا ولا شك وجود أبيه في الجزائر، ضابطاً في الإدارة العسكرية الفرنسية وهاوياً للغة العربية تُنسب له محاولة لترجمة القرآن. تعاطف رامبو المعلن هذا مع الجزائريين يشي بادئ ذي بدء بانفتاحه على الآخر ويقدم صورة جنينية لولعه بالرحيل، الذي سبقه لاحقاً على طُرُق الشرق.

(١) لا تعود هذه القصة إلى الروائي المعروف هوبويه دو بلزاك Honoré de Balzac صاحب «الكوميديا الإنسانية»، وإنما إلى جان لوي غيّر دو بلزاك Jean Louis Guez de Balzac، وهو صاحب رسائل معروفة.

(٢) كتب رامبو: «وُلدَ طفلٌ كبيرٌ» وكفى، فيهمم قارئ الفرنسية أن الطفل وُلد كبيراً، كما لو بمعجزة.=

كان منذ قليل قد صعدَ إلى السماء
 ذلك الذي كانَ سيصبحُ لبلاد العرب ولذويه
 يوغرتا العظيمَ، وإذا يظهر لوالديه المسحورين
 خيالُ يوغرتا نفسه، مرفرفاً فوق الصَّغير،
 يسرُّ لهما حياته ويُطلق نبوءته:
 «وطني! يا أرضاً محميةً بفعالي!...»
 وصمَّتْ صوتهُ للحظةٍ، تقطعه النسائم...
 «روما، وهي بالأمس وكرَّ قطاعُ طرُقِ غفيرين،
 خرجت من أسوارها الضيقة وانتشرت في سائر البقاع،
 وإليها ضمَّت، يا للباغية!، الأصقاعَ المتاخمة.
 بذراعيها القويتين زُتِرَت الكونُ،
 واستعمرته. أممٌ عديدةٌ لم تشأ
 أن تحطَّمِ النيرُ القاتلُ: أخرياتُ رُفعنَ السلاح
 وأرقنَ دماءَ غزيرةً بلا جدوى،
 لتحرير أوطانهن: روما المتكبِّرةُ على العوائق
 تلوي أعناق الشعوب عندما لا تُنفذُ معها المدُنُ الأحلاف...»

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛
 فقالت النسائم الرخصةُ: «هوذا حفيدُ يوغرتا!...»

=ويشي. من التصريف ترجمَ آلان بورير إلى: «وُلِدَ طفلٌ لا كسائر البشر». فضلنا نحن إضافة التفسير
 الموجز «مد الولادة»، موضوعاً بين قوسين معقَّتين. وهاتان القوسان نضعهما على امتداد هذا الكتاب
 كلما اضطررنا إلى القيام بإجراء مماثل تُعليه ضرورة الفهم. نستغرب من ناحية أخرى من أن آلان
 بورير، في ترجمته لهذه القصيدة، يضع «الجزائر» في كل مرة يرد فيها تعبير «بلاد العرب»

«أنا نفسي طالما حبيبتُ أن هذا الشعب يتحلّى
 بشيء من الثبل. عندما كبرتُ ونهيتُ لي
 أن أرى هذه الأمة عن قرب أبصرتُ جرحاً
 في صدرها الضخم فاغراً! - كان قد تغلغل في أعضائها سمٌ مشؤوم
 الظمأ القتال للذهاب!... مدججةً بالسلاح عن آخرها
 هكذا بدت لي... - هذه المدينة الذاعرة كانت تحكم الأرض!
 وأنا من أصررتُ على أن أتحدّى هذه الملكة، روما!
 فتطلعتُ بازدراءٍ إلى الشعب الممثل إليه سائر الكون!...»

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛
 فقالت النسائم الرخصة: «هوذا حفيدُ يوغرتا!...»

«فأنا، عندما أرادت روما أن تتسلل
 إلى مجالس يوغرتا^(١) لتهيمن رويداً رويداً
 بالحيلة على موطني، أبصرتُ بكامل وضوح البصيرة
 الأصفاذ تهذدنا فعقدتُ العزم على مجابهة روما:
 عرفتُ عميق الآلام تعصف بالقلب المتحيراً
 يا لشعبي الزائع! يا مُحاربِي! يا حشودنا المقدسة!
 هذه الأمة، الملكة المتغطرسة، شرف الكون كله،
 هذه الأمة ستنهاز، - تنهارُ بعطاباي^(٢) سكرى.

(١) يتكلم يوغرتا عن نفسه مُراوحاً بين صيغتي المتكلم والعائب.

(٢) «العطابا» هنا قلب بلاغي للضربات التي كان يوجهها للرومان.

أه كم ضحكنا، نحن التوميديين، من روما تلك!
كان اسمُ البربري يوغرتا يتطاير في الأفواء:
وعلى مجابهة التوميديين لم يعد قادراً أحداً...

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛
فقالَت النسائم الرخصةُ: «هوذا حفيدُ يوغرتا!...»

أنا - واحدٌ من التوميديين! - من استدعيتُ فتجَرأتُ
على الذهابِ حتَّى روما! وعلى جبينها المتخايل
طبعَتُ صفةً، وعلى فصائل المرتزقة فيها أُلقيتُ نظرةٌ ازدراء.
أخيراً، نهَضَ هذا الشعبُ ليحملَ أسلحته المنسية.
لم أَلتِ أنا بالسيف. لم يكنْ لديّ بالتصّر
أدنى أملٍ، لكنتي استطعتُ على الأقلّ أنْ أنافسَ روما!
بأنهارٍ بلادي، بصخورها، جابهتُ صفوفَ الرومان،
تارةً يقاتلون في شواطئ ليبيا وطوراً
يُجرحونَ مقاليعَ منصوبةً في ذرى التلال.
بدمهم المَهراق طالما سقوا أريافَ بلادنا^(١)؛
ويا لَكُم بُهتوا أمامَ بسالة أعدائهم غير المألوفة!...

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛

(١) يرى آلان بورير (شرة أرويا) في هذا البيت إشارة ساخرة محتملة إلى شيد «المارسيز»، الذي يرد في أحد أبياته تعبير «الأنلام المسقية بالدم». كان رامبو، ابن الضابط، يسمع يومذاك الأناشيد العسكرية والرسمية وهي تُغنى في الشوارع.

فَقَالَتِ النَّسَائِمُ الرَّخْصَةُ: «هَؤُذَا حَفِيدُ يُوغُرْتَا!...»

«رَبِّمَا كُنْتُ سَاعِلِبُ فَلَوْلَ الْأَعْدَاءِ...»

لَوْلَا أَنَّ الْخُؤُونَ يُوَكُوسُ^(١)... وَلَكِنْ لَمْ نَسْرُدْ حِكَايَتَهُ؟
مَسْرُورًا غَادَرْتُ وَطَنِي وَالتَّشْرِيفَاتِ اللَّائِقَةَ بِالْمُلُوكِ،
فَخُورًا بِأَنْ وَجَّهْتُ إِلَى رُومَا صَفْعَةً إِنْسَانٍ مَتَمَرِّدٍ.

لَكِنْ هَؤُذَا قَاهِرٌ جَدِيدٌ لِقَائِدِ الْعَرَبِ، عَنِيتُ فَرَنْسَا!...
فَإِذَا مَا اسْتَطَعْتُ يَا بُنَيَّ أَنْ تَطْلُوعَ الْقَدَرِ الْغَاشِمِ
فَسَتَتَّقُمُ لِلْوَطَنِ! يَا جَمَاهِيرَ خَاضِعَةً إِلَّا أَشْهَرِي السَّلَاحِ!
وَفِي الْقُلُوبِ الْمُسْتَعْبِدَةِ لَتَنْبَعِثِ الشَّجَاعَةُ الْقَدِيمَةُ!
أَوْ قَلْتَنَهَضِ الْأَسْوَدُ الْعَرَبِيَّةُ لِلْحَرْبِ
وَبِأَنْبَايِهَا النَّاقِمَةُ فَلْتَمَرِّقْ كِتَابَ الْأَعْدَاءِ!
وَأَنْتِ يَا صَغِيرُ فَلْتَكْبُرِي! وَلْيُسْعِفِ الْقَدَرُ جَهْدَكَ!
فَلَا يَدْنُسُ الْفَرَنْسِيُّونَ بَعْدَ الْآنَ شَوَاطِنَا الْعَرَبِيَّةَ!...»
- ضَاحِكًا يَدَاعِبُ الطِّفْلُ سَيْفَهُ الْمَعْقُوفَ ...

II

نَابِلْيُونُ!... يَا نَابِلْيُونُ!... هَؤُذَا يُوغُرْتَا الْجَدِيدِ
مَنْدَحِرًا!... فِي مَعْقَلِهِ الرُّذِيلِ يَقْبَعُ فِي الْأَصْفَادِ!
يُوغُرْتَا [الْقَدِيمُ] يَنْبَعِثُ فِي الْعَتَمَةِ أَمَامَ الْمُحَارِبِ

(١) هُوَ يُوَكُوسُ الْأَوَّلُ، كَانَ مَلِكُ مَوْرِيْتَانِيَا، وَصَهَرَ يُوغُرْتَا. قَاتَلَ إِلَى جَانِبِهِ الزُّرْمَانُ ثُمَّ تَقَرَّبَ مِنْهُمْ وَسَمَحَ لَهُمْ بِالْإِبْقَاعِ بِيُوغُرْتَا فِي فَنَخْ، مَقَابِلَ تَثْبِيتهِ عَلَى الْعَرْشِ وَنِيلِهِ لِقَبِ «صَدِيقِ رُومَا».

وبصوتٍ هاديٍّ يهمس له بهذه الكلمات :
 «للإله الجديد إستسلم يا بُنيَّ ! عن نَقْمَتِكَ تَخَلِّ^(١)»
 هوذا عصرٌ جديدٌ يَبْتَنُّ... سَتُحَطَّمُ فرنسا
 أصفادك... سترى إلى موطنِ العربِ مزدهراً
 في ظلِّ فرنسا!... فلتقبلْ بمعاودةِ الشَّعبِ السَّخِيّ هذا،
 ستَكْبُرُ ببلادٍ واسعةٍ، وتغدو
 كاهناً للعدلِ والإيمانِ العارم... أَجِبْ سَلَفَكَ يوغرتا
 من صميمِ قلبك... وإلى الأبدِ تذكُرْ نصيبه!

III

ذلك أنَّ عبقرية الشواطئ العربية هي ما يتجلّى لك الآن!...

(١) في المقطع التالي نحول في طيعة المشهد وفي الثبر. الأمير عبد القادر («يوغرتا الجديد») قايع في ظلمة السجن، يزوره طيف سلفه يوغرتا ويواسيه وينصحه بالقبول بحماية الفرنسيين. بعض الشرح (جان-جاك لوفريير، مثلاً، في السيرة التي وضعها لرامبر *Jean-Jacques Lefrère, Arthur Rimbaud, éd Fayard, Paris, 2001*) يقرأ النصيحة قراءة حرفية ويعزوها إلى صبا رامبو وتأثره بوجود أبيه في الجزائر، كما يرى فيها تعبير امتنان للإمبراطور نابليون الثالث (أنظر بصدده مقدمة المترجم) لكونه أطلق سراح الأمير عبد القادر. إلا أنَّ آلان بورير (نشرة آليا) يقرأ المقطع كله قراءة ساخرة ونعريضة: فأذ يوصي يوغرتا حفيده بالامثال للآلهة الجدد (المستعمرين الفرنسيين)، ويحده بجزائر هائلة وبلاد رحبة، فأئماً ليدكر، ساخراً، بالعودة التي لم يلتزم بها نابليون الثالث بأن يتصرف مع الأمير عبد القادر ومع الشعب الجزائريّ بأكثر نزاهة ممّا فعل الجمهوريون قبله. ويرى بورير أنَّ سخرية رامبو واضحة بل بديهية لدى معاصريه من القراء. يقرأ في معجم "Larousse" التاريخي للقرن التاسع عشر أنَّ "السنوت ١٨٦٦-١٨٧٠ كانت نالسة إلى الأهلين لجرائير، الذين شتتهم الجوع، سوات مرعة حقاً". وعليه، فالأرجح أن هذه وثيقة أولى في ملف رامبو المضاد لنابليون الثالث، وصورة منكّرة لمقته للاستعمار الذي سيحد تعبيره الجلي في "ديمو قرطبة" (*إشراقات*)

قصائد (*)

تخلّلها قصّة قصيرة

(«قلب تحت جبة»)

و«رسالتا الزائي»

(*) تحت هذا العنوان بجمع مصنف عمل رامو الشعري قصائده الفرنسية الموروثة، تمييزاً لها عن "فصل في الحميم" و"إشراقات" وحلا القصائد الثلاث التي نشرها رامو في المجلّات نفسه ("حلوان اليتامي" و"الأمية الأولى" و"العربال")، تمّ تجميع هذه القصائد من مراسلات رامو مع أستاذه في المدرسة جورج إيرامار، ومع الشاعر بول دميبي، الذي كان رامو قد أرسل له دفترًا كاملاً يضمّ قصائده التي كتبها في ١٨٧٠ (ولم يُدرج فيه "حلوان اليتامي")، وصار يُعرّف بـ "مجموعة دُوَيّه (Recueil de Douai)" أو "دفتر دُوَيّه (Cahier de Douai)"، نسبة إلى محل إقامة الشاعر المذكور، ومع لشاعرين تيودور دو نانثيل وبول فرلين (بخصوص تطوّر معالجات رامو ولعنه في هذا القسم، أنظر مقدّمة المترجم).

حلوان اليتامي(*)

-I-

الحجرة ملأى بالظلام، وبيالغ الخفوت يُسمع
الهمس الرقيق المحزون لصغيرين.
يَنحني جبينهما وهو ما تزال تثقله الأحلام،
أسفل ستارة بيضاء طويلة تعلق وترتجف...
- في الخارج تتقارب الطيور مبتردة؛
بأجنحتها الخدرة تحت سماء لونها رماد؛

(*) باستثناء 'فصل في الجحيم'، التي عهد بها رامبو لأحد المعجبين ولم يؤزّعها بعد اكتمال طبعها، تشكل قصيدة 'حلوان اليتامي' هذه و'الأمسية الأولى' و'الغريبان' (أنظرهما في موضفهما)، القصائد الثلاث الوحيدة التي نشرها رامبو بنفسه في المجلات الأدبية. وسُشّر جميع أعماله الأخرى من قبل أصدقائه أو الحائزين على مخطوطاته، بعضها بعد ارتحاله إلى إفريقيا وبعضها الآخر بعد وفاته. القصيدة الحالية نُشرت للمرة الأولى في 'مجلة للجميع *Revue pour tous*' في عدد كانون الثاني/يناير ١٨٧٠، ويبدو أنه حذف ثلث أبياتها بطلب من رئيس تحرير المجلة، ولعل هذا هو ما يفسر السطر المنقط الموضوع فيها في موضعين اثنين. والـحلوان هي هدايا أعياد الميلاد. وعلى رومنتيقية القصيدة، فإن استحضار الأم والأب الغائبين يمنحها أهمية أوتوبيوغرافية (متعلقة بالسيرة الذاتية) خاصة. فقد نلمح هنا، بين الأسطر، استحضاراً لأبي رامبو، الذي كان بعيداً عن العائلة، ضابطاً فرنسياً في الجزائر، والذي حمر أسرته بهائياً بعد سنوات، ولأم الشاعر، التي كانت، كما هو معروف، مالفة القسوة. هو، إذن، بالنسبة إلى الشاعر، يتم معنى مبكر سيخترق عمله كله، وتأكيد على عياب الأمومة، وهذه أيضاً 'ثيمة' (موضوع متواتر) متطلّ متفكّية بصورة أو بأخرى في أشعاره. ومع أننا مقابل في القصيدة يتيمس اثنين، فقد فضلنا صياغة العنوان بالجمع، على التعميم. يلاحظ أخيراً في القصيدة تأثيرات واضحة لفرانسوا كوبيه François Coppée وجان ريبول Jean Reboul

والعام الجديد [الزافل] بحاشية من الضباب،
يترك طيات ثوبه الجليدي تتجرجر،
ويستسم يبكاء، ويغني بارتجاف...

-II-

تحت الستارة العائمة يتحدث الصغيران
خفيضاً كما فعل في ليل مظلم.
يستمعان مستغرقين إلى ما يشبه همساً مبتعداً...
وطالما أرعدهما الصوت الجليّ الذهبي
لجرس الصباح وهو يرن ويكرر
في زجاجته لحنه المعدني...
(١) - ثم إنَّ الحجرة مثلجة... وعلى الأرض تبصر،
مبعثرة حول سريرهما ثياب جِداد:
الريح الشتوية الحامزة تتحب على العتبة
وعلى الكوخ تنفث أنفاسها المكرية!
من هذا كله يحس بأن شيئاً ينقص...؛
- وعليه فهذان الصغيران ما لهما من أم،
أم غاضرة الابتسامة ظافرة النظرات؟
نسيّت أن تنحني في وحدتها في المساء
لإذكاء شعله متزعجة من الأرملة،

(١) العلامة الشارحة (-) في بداية بعض الأبيات إجراء متواتر لدى رامبو، وهي لا تشير إلى محادثة،
في الاستعمال الشائع اليوم، بل إلى انتقال إلى مستوى آخر من القصيدة وإلى موجة أخرى من
الشعري، فاقضى التنبه.

وَأَنْ تَكُونِ فوقَهُمَا المَلَايِفَ والصُّوف
 قَبْلَ أَنْ تَغَادَرَ صَارِخَةً بِهِمَا: «العَفْوُ!»
 لَمْ تَتَكَهَّنْ هِيَ بِبُرُودَةِ الصَّبَاحِ،
 وَأَمَامَ رِيحِ الشِّتَاءِ مَا أَوْصَدَتِ البَابَ؟...
 - الحَلُمُ الأُمُومِيُّ بِسَاطِ دَافِيٍّ،
 عَشٌّ مِنَ القُطَنِ يَلْبُدُ فِيهِ صَغَارٌ،
 كَمَثَلِ طَيُورٍ جَمِيلَةٍ تَهْدُهُهَا الأَغْصَانُ،
 وَيَنَامُونَ نَوْمَهُمُ العَذْبَ الزَّاحِرَ بِرُؤْيٍ يَبِضُّ!...
 - هُنَا تَجِدُ مَا يَشْبَهُ عَشًّا بِلا حَرَارَةٍ وَبلا رِيشٍ،
 يَبْرُدُ فِيهِ الطُّفْلَانِ وَيَخَافَانِ بِلا رِقَادٍ؛
 عَشًّا أَثْلَجَتْهُ وَلَا رَيْبَ الشَّمَالُ المَرِيرَةِ...

-III-

أَدْرَكْتُ قُلُوبَكُمْ وَلَا شَكَّ: هَذَانِ الصَّغِيرَانِ بِلا أُمٍّ.
 لَمْ تَعُدْ فِي الكُوخِ مِنْ أُمٍّ! وَالْأَبُ بَعِيدٌ جَدًّا!...
 - فَعُنَيْتُ بِهِمَا خَادِمَةً عَجُوزَ.
 الطُّفْلَانِ وَحِيدَانِ فِي البَيْتِ الثَّلْجِيِّ؛
 يَتِيمَانِ فِي الرَّابِعَةِ، وَفِي فِكْرِهِمَا
 تَسْتَقِظُ، عَلَى دَفْعَاتٍ، ذِكْرِي فَرِحَةٍ...
 هِيَ كَمَثَلِ مَسْبُحَةٍ تُدَاعِبُهَا أَثْنَاءَ الصَّلَاةِ:
 - مَا أَجْمَلَ صَبَاحَ الحُلُوانِ مِنْ صَبَاحٍ!
 كُلُّ وَاحِدٍ حَلِمَ فِي اللَّيْلِ بِحُلُوانِهِ
 فِي حَلِمٍ مَدْهَشٍ تُرَى فِيهِ أَلْعَابُ،

حلوى مُلبَّسة بالذهبِ ومجوهراتٍ برّاقة
والصّغار يرقصون بصخبٍ ويدورون
ويختفون تحت الستائر ليُعاودوا الظهور!
في الصّبح يستيقظون، فرحين ينهضون،
شفاههم في نهمٍ، يفركون أعينهم...
بشعرهم المتشابك على الرأس يمضون،
والأعين مشعة كما في أيام العيد العظيمة،
يدعون الأرضية بأقدامهم الحافية الصغيرة،
وبرقي يلمسون باب حجرة الأبوين...
يدخلون!... الأمانى [يُعبّر عنها] بقمصان التوم،
وتكون القُبُل المُكرّرة والمرح المُباح.

-IV-

تلكم الكلمات المستأنفة، كم كان يفعمها السّحر!
- لكن كم تغبّر بيت الأمس:

كانت نارٌ عظيمة تتوقّد في المدخنة بجلاء،
الحجرة العتيقة كانت مضاءة كلّها؛
والشعاع ينبثق عقيقتاً من الموقد الكبير،
ويروح يحوم فوق قطع الأثاث الذهبية...

- لم يكن للخزانة من مفاتيح!... لا مفاتيح للخزانة الكبيرة!^(١)

(١) خلافاً لما يمكن أن يروحي به ظاهر العبارة، فإنّ عدم وجود مفاتيح لخزانة الأبوين هذا يعني أنّ الطفلين لا يتمكنان من فتحها، فهي مغلقة ومفاتيحها غير متوفرة لهما. وهذا هو ما يشدّد في خاطرهما، في الآليات التالية، أحلاماً كثيرة بحصوص ما تحتويه الحجرة. وقد أثارَت هذه الخزنة المعلقة والغامضة تأويلات تحليلية-نفسية عديدة تدور حول الرّغبة في ولوح عالم الأبوين والاصطدام بعائق يمسع من التقاد إليه.

طالما كانا يَتَمَلَّتانِ بآبِهَا الْأَسْوَدَ وَالْبَيْنَى...
 بلا مفاتيح!... يا للغرابة!... كم كانا يحلمان
 بالأسرار الغافية بين ألواحها الخشبية،
 كانا يحسبان أنهما يسمعان في جوف القفل الفاجر
 صخباً نائياً، وشوشةً مُبْهِمَةً ملوها الفرح...
 - اليوم حُجْرَةُ الْأَبْوَيْنِ فارغةٌ: تحت الباب
 لم يعد ليلمع أيُّ وهجٍ عقيقي؛
 لم يعد من أبوين، لا موقد، ولا مفاتيح تؤخذ:
 وعليه، فلا قُبْلَ، ولا من مفاجآت عذبة!
 آو! كم سيكون يومُ رأسِ السَّنةَ لهما حزيناً!
 - مُطَرِّقَيْنِ، بينا تنهمر دمعَةٌ مُرَّةً صامتةً
 من عينيَّهما الواسعتين الزَّرْقَاوَيْنِ،
 يَهْمسان: «- متى تعود يا ترى أمنا؟
»^(١)

-V-

الآن يرقُدُ الصَّغِيرَانِ باكتئاب:
 تحسب لرؤيتهما أنهما يكيان في نومهما،
 لفرط ما عيناها منفوختان ونفْسُهُما مبهور!
 للصَّغِيرَيْنِ قلبٌ مرهفٌ بشدة!

(١) جميع الأسطر المسقطة في هذا الديوان هي من صنع راسو، أو تشير إلى ثغرات في مخطوطاته، ولا تشير بآية حالٍ من الأحوال إلى حذف يمارسه المترجم.

- لكن ملاك المهود^(١) يأتي ليمسح لهما العينين،
وفي نومهما الثقيل يُودع حلماً فرحاً،
حتى أن شفاههما شبه المنطبعة،
تبدو في ابتسامها هامسةً بشيء ما...
- في إيماءة استيقاظ عذبة يريان في الحلم نفسيهما
منحنين على أذرعهما الصغيرة المدورة،
ويُتلعان بجيئتهما، ويُلقيان حولهما نظراتٍ مهومات...
يحسبان نفسيهما نائمين في فردوسٍ وردي...
وفي الموقد المترع بالبروق تترنم النار مريحة...
عبر النافذة تُبصر سماء زرقاء جميلة؛
تستيقظ الطبيعة ثجلةً بذلك التور كله...
الأرض شبه العارية، المنبطقة بانبعائها،
تتشعر فرحاً إذ تتلقى قبيل الشمس...
وفي البيت الهرم كل شيء دافئ وعقيقي؛
لم تعد الأنواب الكايبة الألوان تفرش الأرض،
والريخ الشتوية تحت العتبة فاءت إلى السكون...
كأن جنيةً مرّت على هذا كله...
- ببالغ الفرح، أطلق الصغيران صرختين... هناك،
قرب سرير الأم، تحت شعاع وردي جميل،
هناك، على البساط الكبير، يأتلن شيء ما...

(١) يرى بيار مرويل ها تداعياً آتياً من "الملاك والطفل"، القصيدة التي كتبها رامبو باللاتينية انطلاقاً من
الآيات الأولى لقصيدة لجان روبول في الموصوع نفسه (أنظر "الأشعار اللاتينية")

هِيَ مِيدَالِيَّاتٌ مَفْضُضَةٌ، سَوْدَاءُ وَبَيَاضُ،
مِنْ صَدْفٍ وَمِنْ سَبَجٍ^(١)، ذَاتُ انْعِكَاسَاتٍ مِثْلَالَةٍ؛
وَالِى جَانِبِهَا أَطْرٌ سَوْدَاءُ صَغِيرَةٌ، وَتِيْجَانٌ زَجَاجِيَّةٌ،
نُقِشَ عَلَيْهَا بِالذَّهَبِ: «إِلَى أَمْنَا».

.....

(١) يأخذ هنا بمفردات كانت شائعة لدى الشعراء البرناسيين في وصف عناصر الطغوس الجنائزية.

إحساس(*)

في أمسيات الضيف الزرق، سأمضي عبر الدروب،
موخوذاً بالقمح، سادوس على العشب التاعم:
حالمأ، سأحسن بنداوتيه على قدمي.
سأدعُ الريح تغسل رأسي العاري.
لن أتكلّم، ولن أفكر بأيّ شيء:
لكنّ الحبّ غير المتناهي سيتصاعدُ في روحي،
وسأمضي بعيداً، بعيداً جداً، كمثلي بوهيمي،
عبر الطبيعة - سعيداً كما لو مع امرأة.

آذار / مارس ١٨٧٠

(*) نشرت لأول مرّة في "المجلة المستقلة" *La Revue indépendante* (كانون الثاني / يناير - شباط / فبراير ١٨٨٣). ويذكر إيرست دولانيه Ernest Delahaye، صديق فترة الشاعر، أنّ رامبو كان يردّد، باستمتاع لوحظ عليه منذ سنّ الخامسة عشرة: "الذهاب بعيداً، بعيداً جداً". تشكّل هذه المقطوعة، بأبياتها الثمانية، علامة أساسية في تطوّر شعر رامبو - من الآن يتخلّص من كلّ ثقل بلاغيّ، ويصعّ حجر الأساس لموضوعات ("ثيمات") أساسية عنده، كالتيه، وإعادة قراءة الطبيعة، والعلاقة الحاملة بالمرأة، والأهمية المعقودة للأفعال المحبلة إلى المستقل.

الشمس والجسد (*)

-I-

الشمسُ، بؤرةُ الحنانِ والحياة، تُسكب
للأرض المتشّية الحبَّ اللاهب،
وعندما نتمدّد في الوادي تبدو لنا الأرض
فتاةً صالحةً للرّفاف وتفيضُ بالدم^(١)؛
وبأنّ حضنّها الواسع، المُنتعشُ بروح،
هو كالدّهْن من حبٍّ، وكالمرأة من لَحْمٍ هو،
وباكتنازه بالأنساغ والنور يحصن
ذلك العجيج الهائل لجميع الأجنّة!

والكلُّ ينمو، والكلُّ يمضي مُضاعداً!

(*) لاحظ بعض الشراح في القصيدة تأثيرات الفلسفة الإشراقية، وتعبيراً عن الاعتقاد، الذي سيتعزّز لدى رامبو فيما بعد، بأنّ الحضارة العقلانيّة إنّما تُميت الإيمان والحبّ كما تلاحظ تمحيده، على شاكلة شعراء البرناس، لعمود وثيّة كان الإنسان ملتحمًا فيها بالطبيعة ويعيش عرائره ملا عُقد. ومع أنّ رامبو سيتخلّى عن مثال الجمال البرناسي، فهو سيواصل استحضار بعض الصور الأسطورية، معيّراً موقفه منها أحياناً (كما في حالة فينوس، التي يمجدها هنا ويسخر منها بمرارة فيما بعد). وحدير بالذكر أنّ في بعض الأبيات فوارق بين نشرة أنطوان آدم في سلسلة لابلایاد بعض النشرات الأخرى، ناجمة عن اختلاف المخطوطات المعتمدة وقد اتبعنا هنا نشرة لابلایاد معضهم ينشر القصيدة تحت عنوان آخر، لاتيني، كان رامبو قد محه للقصيدة: 'Credo in unam' 'أؤمنُ بك'. (*)

(١) إشارة إلى طمث المرأة الذي يرمز إلى حصوتها، وهي صورة تتركز عند رامبو في غير موضع.

- إليه فينوس^(١)، يا إلهة!

إنني أرثي عهدَ الشَّبابِ الأقدم،
عهدَ السَّيِّراتِ^(٢) السَّيِّقَةِ والآلهة-الوحوش،
آلهة كانت تعضُّ عن حُبِّ لحاء الأغصان
ووسطَ عرائسِ الماء تُعانقِ الحرورية^(٣) الشَّقْراءِ!
أرثي أزمنةً كانَ فيها نسغُ العالم،
وماءُ الأنهار والذَّمُّ الوردِي دَمُ الأشجارِ الخُضر
في عروقِ الإلهِ بآن^(٤) يودعونَ كَوْنًا!
كانت الأرضُ تنبضُ تحتَ قَدَمَيْهِ الطَّيرَيتينِ قَدَمَيِ الماعزِ،
ولاشأ بشفتيه، يرفقُ، المضافارِ الضاحِ
كان يبعثُ في الأجواءِ نَشِيدَه العَظيمَ للحبِّ؛
واقفاً على السَّهْلِ، كانَ حَوْلَه يَسْمَعُ
الطَّيِّمَةَ الحَيَّةَ وهي لندائِهِ تستجيبُ؛
أزمنةً كانت الأشجارُ الصَّامتةُ تُهدِّدُ فيها الطَّائِرَ الشَّادي،
والأرضُ تهددُ الإنسانَ، والأوقيانوسُ الأزرقُ
وجميعُ الحيواناتِ تتحابُّ، في الله تتحابُّ!

(١) هي، كما هو معروف، إلهة الجمال عند الرومان، تقابلها عند الإغريق أفروديت. وستظهر هذه

الإلهة في هذه القصيدة بأسمائها الثلاثة، الزوماني والإغريقي والفينيقي.

(٢) السَّيِّرات: جمع "سَيِّر" Satyre، من اليونانية "Sazuroi". هم في الميثولوجيا الإغريقية شياطين ريفيُّون وغايِّيون، كانوا يُصوِّرون برأس رجلٍ طويل اللحية ذي قرنين، وأسفلٍ حصاني أو تيس. كانت هذه المخلوقات تنجول راقصةً وحازقةً على الثَّاي، تطاردُ الحرورياتَ والبشر الغانين، وتساهم في مراكب ديوينوس الثَّوانية.

(٣) هي "النمفا" Nympe الإغريقية، وكانت النِّمَفاوات إلهات من مقام ثانوي، بأهلن الغابات والجبال والأنهار، ويُصوِّرن الزَّسامون في أجساد نساء عاريات أو نصف عاريات.

(٤) Pin هو في الميثولوجيا الإغريقية إله الحقول ولزَّعيان. يقابله في الميثولوجيا الزومانية Faune.

إنني أرني عهدَ كوبلا^(١) الفخمة
 الجائبة كما يُروى، بجمالها المهور،
 في عربة من الفولاذِ ضخمة، المدنُ المنورة؛
 نهداها كنا في المسافات يسكنان
 المدفق الصافي لحياة بلا انتهاء.
 والإنسان يرتشف سعيداً من حلمتها المباركة،
 كمثلي طفلٍ صغيرٍ يلعب على ركبتيها.
 - فلاته كان قوياً، كان الإنسان عفة ورقة.

يا للبؤس! الآن يقول: «أعرف الأشياء»،
 ويسير مغمض العينين مصموم الأذنين.
 - وما عادَ من آلهة، ما من آلهة!، الإنسان صار ملكاً
 الإنسان إله! أما الحب فهوذا الإيمان الكبير!
 أو لو بقي الإنسان يرضع من ثديك،
 أبنتها الأم العظيمة للآلهة والبشر، يا كوبلا؛
 لو لم يدع الخالدة عشروت^(٢)

(١) كوبلا: كتبناها هنا بحسب تسميتها اليونانية Kubelē لأن نطق اسمها الفرنسي Cybèle يكاد لا يتميز في العربية عن نطق اسم "السبيل"، إلهة الجرافة لدى الإغريق القدامى Sibylle. وكوبلا التي يقصدها راسم الإلهة أناضولية للخصب اختطفها الإغريق والرومان، فصارت تشكّل أحد عناصر تراثهم الأسطوري، وهي في الميثولوجيا اللاتينية (الرومانية) إلهة الأرض والعمل في الحقول. يُروى أنها هي التي أوقعت ديونيسوس على أسرارها التي مستحول في اليونان القديمة إلى شعائر دورية. وتريناها الأساطير وهي تحب المدن في عرتها، ويصورها بودليز في بعض أشعاره مرودة حلمتين هائلتي الحجم

(٢) إلهة فينيقية؛ أنظر الحاشية التالية.

التي، أمس، وهي تطلع في الثور التاسع
للأمواج الزرق، زهرة حية تضمخها الأمواج بالعطري،
كشفت عن سرتها الوردية حيث راح يهطل الزبد^(١)،
والى الغناء دفعت، هي الإلهة دات العيين الظافرتين،
العندليب في الغاب والحُب في القلوب!

-II-

مؤمن أنا بك! مؤمن بك! أيتها الأم الإلهية،
يا أفروديت^(٢) البحرية! - آه مريرة هي الطريق
منذ أوثقنا إلى صليبه الإله الآخر^(٣)؛
لكني، يا فينوس، يا جسداً، ويا رخاماً، ويا زهرة، بك أؤمن!
- أجل، الإنسان حزين وقبيح؛ إنه حزين تحت سماء غير متناهية،
يرتدي ثياباً لأنه ما عاد عفيفاً،
ولأنه لوث صدره الإلهي المزهو،
وكما نفعل بالوثن في النار أفنى
جسده الأولمبي في خنوعات قدرة!
أجل، حتى بعد الموت، في هيكل عظامه الشاحبة،
يريد أن يحيا، شاتماً [هكذا] الجمال الأول!

(١) يذكر بولادة فينوس من زبد موجة. ويشير الشراح إلى "خلط" يقوم به رامبو، سبق أن وقع فيه دو موبه. فمشروبات، التي تصفها هذه الأبيات، هي إلهة السماء عند العيينيين ولا تقابل فينوس اللاتينية ولا أفروديت الإغريقية.

(٢) إسم فينوس عند الإغريق.

(٣) يقصد السيد المسيح. المسيحية أبعدت في نظره الإنسان عن الذبابة الطبيعية التي تحتفل بها هذه القصيدة.

- والوثنُ الذي أودعتِ أنتِ فيه كلَّ هذه البُكورة،
والذي ألَّهتِ فيه طينتنا، المرأة،
ليتمكَّن الرجلُ من أن يُنير روحه الفقيرة،
ويرتقي بطيئاً، في حبِّ شاسع،
من مَحْبِسِهِ الأرضيِّ إلى مفاتيحِ النهار،
المرأة ما عادت لتعرف حتَّى أن تُصبحَ بغياً!
- هي مهزلةٌ كبيرة! والناسُ تهزأ
من الاسمِ المقدَّسِ العذب، اسمِ فينوسِ العظيمة!

-III-

آه لو عادت الأزمئة! الأزمئة التي كان لها وجود^(١)،
- فالإنسانُ انتهى، الإنسانُ مَثَلُ جميعِ الأدوار!^(٢)
في واضحةِ النهار، سينبعثُ الإنسانُ،
مُتَعَباً من تحطيمِ الأوثان، متحرراً من جميعِ آلهته،
ولأنه ابنُ للسماءِ فسيسنقرئُ السمواتِ!
المثُلُ الأعلى، الفكرُ اللا يَفْهَرُ، الفكرُ الأزلي،
والإلهُ كلُّه الذي يحيا تحتَ صلصالِ جسده،
سيرقى، ويرقى، ويلتهب تحتَ جبينه هو!
وعندما تَرِيتهُ سابراً الأفقَ كلُّه،
كاسراً الأصفادَ القديمة، متحرراً من كلِّ خشية،
فستأتينَ لِنَهْيِهِ الفداءَ المقدَّس!

(١) يرى برونيل في هذا البيت اعتقاداً مفهوماً دائرياً للزم أو يعود أدبي له كما في شعر فرجيليو

(٢) في المسودات صيغة أخرى: "الآزمة القديمة متعود، / فالإنسان ما خلُق ليُمثِّل كلَّ هذه الأدوار".

- رائعة، مشعة، من قلب كبير البحار ستنبئين،
 مُلقيةً على الكونِ الواسع
 الحبُّ غيرَ المُتناهي في ابتسامةٍ غير متناهية!
 والعالمُ سِرٌّ مثلُ قيثارةٍ فخمةٍ
 في ارتعاشاتِ قُبلةٍ شاسعة!
 العالمُ للحُبِّ جائعٌ: وستأتينَ لشبعه.

.....

عجباً! الإنسانُ رَفَعَ رأسَهُ فخوراً وحزراً!
 والإشعاعُ المفاجئُ، إشعاعُ الجمالِ الأولِ،
 يجعلُ الإلهَ يتململُ في هيكلِ الجسدِ!
 سعيداً بالخيرِ الحاضرِ، شاحباً من الأذى المُتكدِّدِ،
 يرغبُ الإنسانُ في سَبْرِ غورِ كلِّ شيءٍ، ومعرفةِ! الفكرِ،
 المسخَّرِ طويلاً كمثُلِ دابةٍ، والمقموعِ طويلاً،
 من جيئه سِينبُتُ! ^(١) وسيعرفُ هو لماذا!...
 فليشبِ الفكرُ حزراً وميؤم من الإنسانِ!
 - لمِ اللازوردُ صامتٌ والفضاءُ متعلِّزٌ على السَّبرِ؟
 والكواكبُ الذهبيَّةُ ما لَهَا تنهائلٌ كالزَّمَلِ؟
 وإذا ما أوغلنا في الصُّعودِ فما نشاهدُ في الجَوْ؟
 هل أنُ راحياً يقوِّدُ هذا القطيعَ المُترامي

(١) يرى فيها جان-لوك ستينمر إشارة إلى آثيا، إلهة القطعة في الميثولوجيا الإغريقية،
 مسلحة من جين زفس. كما يرى فيها إشارة ممكنة إلى محاورة أفلاطون "الصدروس"
 الروح كعمرة يجزها حصانان في اتجاهين متعاكسين.

من عوالم سائرة في رعبِ الغضاء؟
وكلُّ هذه العوالم التي يحضنها الأثير في سيعته،
أتراها تصدح بنبرات صوتٍ أزلّي؟
- والإنسان، هل يقدرُ أن يرى؟ أن يقولَ: أنا أو من؟
هل صوتُ الفكرِ أكثرُ من حلم؟ ولئن كانَ الإنسانُ
باكراً يولّد، ولئن كانَ العمرُ بمثلِ هذه الوجازة،
فمن أينَ تراه يأتي؟ أيغوصُ في الأوقيانوس العميق،
أوقيانوسِ البذورِ والطفِ والأجنّة، في غورِ
البوتقةِ الواسعة التي منها ستبعثه
الأم-الطبيعة مخلوقاً حياً،
ليُحبَّ في الوردية، وينموَ في القمح؟...
لا لأحدٍ منا أن يعرف! إننا لُمعاقون
بعباءة من الجهل والأوهام الضيقة!
سقطنا من مهابلِ الأمتها رجالاً-قردة،
عقلنا المكفهز يحجبُ اللانهاية عنا!
إلى المُشاهدةِ نصبو: فُتعاقِب بالشك!
الشك، الطائرُ الكالح، بجناحه يُلطمنا...
- والأفقُ يواصلُ هروبه الأبدّي!...

.....

السَّمَاءُ الكبرى مفتوحة! الأسرارُ مينة
أمامَ الإنسانِ الوافقِ مُصاليّاً ذراعِيهِ القويّتين
في الأفقِ الشاسعِ لطبيعةٍ فاحشٍ ثراؤها!
يُغني... فيغني الغاب، ويهمس النهر

بنشيد ملؤة السعادة يصاعدُ إلى النهار! ...
- إنه الفداء! إنه الحب! إنه الحب! ...

.....

-IV-

يا لآلئِ الجسد! يا للآلئِ المثالي!
يا لتجديد الحب، يا للفجرِ الظافر
يومَ يلمسُ إيروسُ الصغيرُ وكاليبيجا^(١) البيضاء،
حائيتين عندَ أقدامهما الآلهة والأبطال،
وبثلج الأوراد مغمورين،
يلبسان النساء والزهرَ المفتَح تحتَ أقدامهما الجميلة!
يا آرياندة العظيمة يا مَنْ تنفين الحشرات
بإزاء الشاطئ إذ ترينَ شراعَ تيسوس^(٢)
هارباً على الموج، أبيض تحتَ الشمس،
أنتِ يا طفلة بتولاً رقيقة حطمتها ليلة،
أسكتي! في عربته الذهبية المطرزة بأعقابِ سود،

(١) كتب رامبو: Kallipyge ثم وضع Kallipige، والأصح هو: Kallipyge، والمفردة تعني 'ذات
الوردين الجميلين'، صورة هوميرومية صارت تستفي أفروديت.

(٢) أنقذت آرياندة تيسوس الذي حاه ليقاتل المسخ مينوبوروس، ومكّته من الخروج من متاعته بفضل
وشيمة خيوطها المشهورة التي صبحت ما ن بعلها بقدر ما يتقدم في المتاعه ليَعلم بها دره ('خيوط
أريان' الذي صار مثلاً يُطلق على كل وسيلة إنقاذ). ثم هجرها تيسوس في جزيرة ماكسوس، فاستقلها
ماكسوس وقد جاء من أجلها في عربته يكتب راسم اسمها. 'آرياندة'، كما كان يفعل شعراء حركة
الرناس.

هَذَا لَيْسِيُوس^(١)، فِي حَقُولِ فِيرِيْجِيَا^(٢)،
تَنْزَهُهُ نَمُورٌ شَبِيقَةٌ وَفَهُودٌ شَقَرٌ،
عَلَى امْتِدَادِ الْأَنْهَارِ الزُّرْقِ حَتَّى لِيَجْعَلَ الطَّلْحَبَ الْمُكْفَهَرُ يَخْمَرُ.
زَفْسُ، الثَّوْرُ، يُهْدَهُدُ عَلَى عُنُقِهِ كَمَثَلِ طِفْلةٍ،
الْجَسَدَ الْعَارِي لِأُورُوبَةِ^(٣) وَهِيَ تَطْرُحُ ذِرَاعَهَا الْبِيضَاءُ
عَلَى عُنُقِهِ الْمَنْفَعِلِ، وَالْإِلَهَ يَقْشَعِرُ وَسَطَ الْأَمْوَاجِ،
وَبَطِينًا يُدِيرُ صَوْتَهَا عَيْنُهُ الْمُبْهَمَةَ النَّظْرَةَ؛
فَتَوَسَّدُ هِيَ خَدَّهَا الشَّاحِبَ الْمُزْدَهَرِ
عَلَى جَبِينِ الْإِلَهِ؛ عَيْنَاهَا مَغْمُضَتَانِ؛ إِنَّهَا تَمُوتُ
فِي قَبْلَةِ الْإِلَهِيَّةِ؛ الْمَوْجُ الْمَكْتَنَرُ بِالْوَشْوَاشَاتِ
بِزَبْذَبِهِ الذَّهَبِيِّ يُلَوِّنُ لَهَا شَعْرَهَا.
- بَيْنَ نَبَاتِ الدَّفْلَى وَاللُّوتْسِ الثَّرَائِرِ
يَنْزَلِقُ، هَائِمًا، الْبَجَعُ الْكَبِيرُ الْحَالِمِ
لَاثِمًا بِيضًا ضِجْنَاحِيهِ لِيدَا^(٤)؛
- وَبَيْنَا تَخْطُرُ بِجَمَالِهَا الْعَجِيبِ سِيبِيرِسُ^(٥)،
حَانِيَةً اسْتِدَارَاتٍ وَرَكِيهَا الْغَدَّةُ،

(١) أي "المحرّر"، وهو أحد أسماء باخوس، وهذا بدوره اسم آخر لديونيوسوس، إله الخمر والنشوة والأعياد عند الإغريق.

(٢) منطقة من آسيا الصغرى تمتدّ غرباً هضبة الأناضول، كان لها اتصالات عديدة مع الرومان والإغريق.

(٣) اختطفها زفس (جوبيتر)، وقد جاءها في هيئة ثور صعدت هي على كتفيه وعمر بها سابحاً إلى جزيرة كريت الإغريقية، وهذا كله تستحضره أبيات رامبو. وقد كتب رامبو اسمها، متأثراً بالشعراء البرناسيين، على هيئة "أوروبه" (بدل "أوروب").

(٤) هنا استعادة لتحوّل أسطوري آخر لرفس، عندما طارح ليدا الغرام وقد جاءها على هيئة بجع (طائر ثم).

(٥) هي الإلهة التي ستهب اسمها لجزيرة قبرص.

وناشرةً في زُهوٍ ذهبتْ نهديها الفخمين
 وبطنها الجليديّ المُزدانَ بطحالب سوداء؛
 - يَجُولُ في الأفقِ، بِجَبِينِ رقيقٍ ومُرعبٍ^(١)،
 هرقُل، المَرُوضُ الكبيرُ، جسده الهائل
 مُزترٌّ بفروة الأسدِ كما لو بالمجد^(٢)

بالسَّماءِ الصَّامتَةِ تُحدَقُ دريade^(٣)،
 مُضاءةً قليلاً بأشعةِ قمرِ الصَّيفِ،
 واقفةً في عُرِّي، حالمةً في شحوبها الذهبي
 الذي يُبقِّعه المدُّ الثقيلُ مدُّ شعرها الطويل الأزرق،
 في فرجةِ الغابِ المعتمَةِ حيثُ يكونُ للطحالبِ التماعُ التَّجوم...
 - على قدَمَي أنديميونَ الفاتنِ^(٤)، ببالغِ الوجَلِ،
 تدعُ سيلينا^(٥) البيضاءً وشاحها يعوم،
 وعبرَ شعاعٍ شاحبٍ ترمي لهُ بقبلة...
 - في البعيدِ تبكي [إلهة] البنابيعِ في جدَلٍ متواصل...

(١) التضادُّ في الصَّفتين مقصود، فكأنه، كما يرى برونيل، رقيق لوقوعه في أسر الحبِّ، ومرعب بهيأته البطوليَّة.

(٢) اقتضاب يقصد به "كما لو بهالة المجد"، وهي الهالة التي تحيط برؤوس القديسين في الإيقونات المسيحية.

(٣) إحدى حوريات الغابات المعروفة في الميثولوجيا الإغريقية بـ "الشمفاوات".

(٤) صياد أحسنه سيلينا (أنظر الحاشية التالية)، وولدت منه خمسين بنتاً. نالت له من زفس الرقاد الأبدني، وصارت تحتلي به كل ليلة. كُرست لأسطوره مؤلفات عديدة من أهمها عملٌ للشاعر جون

كيس John Keats

(٥) هي عبد الإغريق إلهة القمر. جمعتها بالإله بان عرايات مشهورة في الأدب الأسطوري. وعندما أحبت أنديميون (الحاشية السابعة) التحمت به عبر شعاع.

إنها الحورية تحلم، متكئة إلى جرتها^(١)،
بالفتى الأبيض الجميل^(٢) تُطوّقه بِمَوْجَتِها...
- في اللَّيْل هَبَّتْ نَسَائِمُ عِشْقٍ،

وفي الغابات المقدّسة، في رُعبِ الأشجار المتطاولة،
كانت أنصاب الرّخام^(٣) المظلمة تنتصبُ بِمِهَابَةٍ،
الآلهة، التي في جباهها يَعْتَشُ طائر الدّغناش،
الآلهة تصني للإنسان والعالم اللّا نهائي!

مايو/نوّار ١٩٧٠ [١٨]

(١) هكذا كان القدماء يصوّرون إلهة النّيايح.

(٢) يرى برونيل ها تلميحا ممكنا إلى هيلاس، الذي اجتلبته الحوريات إلى الماء ليخترف منه وليلايته.

(٣) هي تماثيل الآلهة، المهجورة، يصوّرها كما لو كانت حية.

أوفيليا(*)

-I-

على الموج الأسود الهادئ حيث ترقد النجوم
تعمُّ أوفيليا البيضاء كمثلي زنبقة كبيرة،
بطيئاً تعمُّ، ممدةً في بُرقعها الطويل،...
- في الغابات النائية تُسمعُ صيحات صيادين.

منذ ألف عام وأوفيليا الحزينة
تخطرُ شبحاً أبيض على التهر الطويل الأسود؛
منذ ألف عام وجنونها العذب
يهمسُ بأغنيئها^(١) لنسيم المساء.

الريحُ تلثمُ نهديها ناشرةً كمثلي تويجات
بُرقعها الواسع الذي يهدده الماء ببالغ الرفق؛

(*) جليُّ أن القصيدة كتبت على أثر قراءة مأساة "هاملت" لشكسبير. أوفيليا هي في العمل المذكور حبيبة هاملت، تموت متحررةً في النهر (الفصل ٤، المشهد ٧) ويدور رامبو على معرفة بالنص الأصلي، فهو يكتب اسم البطلة محاكياً التسمية الانجليزية: Ophélie، وليس على النمط الفرنسي: Ophélie.

(١) هي، حسب برويل، إشارة إلى الأغاني العاطفية التي كانت أوفيليا تغنيها في مسرحية شكسبير في لحظة جنونها هذه.

الصفصاف الزاجف يبكي على كتفها،
وعلى جبينها الحالم الكبير ينحني القصب.

عرائس الماء المُجَعَّدَة حولها تتنهد؛
وأحياناً توقظ في مغبٍ^(١) غاب،
عشاً تهرب منه ارتعاشه جناح
- من كواكب الذهب ينهمر غناء غامض.

-II-

يا لأوفيليا الشاحبة! أيتها الفاتنة كالثلج!
أجل، مُت طفلة جَرَفَها نهر هائج^(٢)!
لأن الرياح الهابطة من جبال الترويج الكبيرة^(٣)
حدّثك خفيضاً عن الحرية الحامزة؛

ولأن نفحة هواء عبث بشعرك المديد،
وفي فكرك الحالم ألقّت وشوشة غريبة؛
ولأن قلبك كان يسمع غناء الطبيعة
في نواح الشجر وحسرات اللبالي؛

(١) نبات مائي، يُدعى أيضاً بالـ "مايه" أو "جار الماء".

(٢) استخدم رامبو اللت "emporté"، وهو يعني 'منجرف' و'هائج' أو 'نزق'، ولكنه أبقى على انحراف أوفيليا مضراً ومنح الصفّة للنهر، في نوع من القلب البلاغي ومراعاة للقافية.

(٣) : أشار الشراح إلى هفوة لرامبو، قد تكون متممّة واضطرّته إليها القافية. فالنهر الذي تفرق أوفيليا نفسها فيه يقع في الدانمارك لا في الترويج.

ولأن صوت البحار، كمثلي حشرة مديدة،
كان يدمرُ حضنك الطفولي المفرط الإنسانية والعدوية؛
ولأن فارساً وسيماً، مجنوناً مسكيناً^(١)،
جلس ذات صباح في نيسان صامتاً إلى ركبتيك!

السماء! الحب! الحرية! يا له من حلم، أيتها المجنونة، يا فقيرة!
لقد انصهرت به كما ينصهر الثلج في النار:
كلامك كان مختنقاً بروائح المديدة
- واللأنهاية المرعبة أفعمت بالشروء عينك الزرقاء!

-III-

- والشاعرُ يقولُ إنك في نور النجوم
تأين في الليل باحثة عن الأزهار التي اقتطفت^(٢)،
وأنه أبصر على الماء أوفيليا البيضاء
تعم في برقعها الطويل كمثلي زنبقة كبيرة.

١٥ أيار/مايو ١٨٧٠

(١) هو بالطبع هاملت، نرى في المسرحية اضطراباته النفسية وتصميمه على الثأر لوالده الذي قتله أخوه واحتل عرشه وتزوج من امرأته (أم هاملت).

(٢) بالفعل، تنحرف أوفيليا في المسرحية مكلفة بالأزهار.

رقصة المشنوقين^(*)

على مشنقة سوداء تُشبه أقطعَ لطيفاً،
ترقصُ، ترقصُ الحاشيةُ،
حاشيةُ الشيطان^(١) الهزيلةُ الجُسومِ،
هياكلُ المُحاربينَ الشُّجعان^(٢).

بعلُ الذباب^(٣) يجرُّ من أربطةِ الأعناق^(٤)
عرائسُ السوداءِ الصَّغيرةِ المتجهِّمةِ في السَّماءِ،
ثم يصفعُ جباهها بقفا نعلِه،
فيجعلها ترقصُ، ترقصُ على لحنٍ للميلاد عتيق!

(*) انطلاقاً من هذه القصيدة واللازمة التي تفتحها وتختتمها، يعرب رامبو عن هيمنة موسيقى عالية. كما تنضح روح الشَّعرية السوداء عنده هنا لأوّل مرّة. موضوع الرّقص الجنائزيّ معروف من قبل في الشعر الفرنسيّ، وسبق أن كتب فيه فرانسوا فيون François Villon قصيدة معروفة عنوانها "بالادة المشنوقين" (Ballade des pendus ' البالادة شكل شعريّ)، إلّا أنّ رامبو يضيف عطفاً على المشنوقين يمنح القصيدة خلفيّة سياسيّة مؤكدة.

(١) حاشية الشيطان أو فرسان الشيطان (أي "الكفرة") هو الاسم الذي كان يُعطى لغير المسيحيّين الذي كانوا يُشتقون أثناء الحملات الصليبيّة.

(٢) كتب رامبو حزقيلاً: "صلاحات الدّين"، جمع صلاح الدّين (الأيوبيّ)، الذي يُطلق الأوربيّون اسمه على المحارب القروسطيّ الشّجاع.

(٣) يمثل "بعل الذباب" هي "سعر متّى" رئيس رباية الحميم

(٤) كناية تهكميّة عن حال الشّق.

والذمي الملسوعة تشبك أذرعها الضامرة بائتراد:
كمثل أرغن سوداء، البطون المكشوفة
التي كائت الأوانس الطيات يعصرن بالأمس،
تتراطم لبرهة طويلة في حب مُقرف.

مرحى! يا راقصين مرحين ما عادت لهم من كروش!
يُمكنكم الوثب، فالزكائر بالغة الطول!
هوب! ولا يعرفن أحد أي معركة أم رقصة!
مسعوراً يعزف بعل الذباب على كمنجاته كيفما اتفق!

يا لها كعاباً صلبة، لا أحد يستهلك صنادله!
أغلب القوم نزعوا قمصان الجلد:
ما يبقى غير مزعج، ويُرى بلا فضيحة.
وعلى الهامات يطرح الثلج قلنسوة بيضاء:

على هذه الأروس المشججة يتبختر القراب،
ومزقة من اللحم ترتجف عند ذقنهم الضامر:
فكأنما يدور في المعتك المظلم،
محاربون صلبون يرتطمون بدروع ورقية.

مرحى! والتسيم يُضفر في رقصة الهياكل، العارمة!
والمشفة السوداء تخور كمثل أرغن حديدي!
والذئاب ترد عليها من أقصى الغابات البنفسجية،
والسماء، في الأفق، لها حمرة الجحيم...

يا أنتم، هزّوا لي هؤلاء المختالين الجنائزين،
من يبالغ المداجاة تُداعِبُ أصابعهم الغليظة المكسرة
على فقارهم الشاحب مشبحةً مَحَبَّةً^(١)؛
ليس هذا دَيْرَ رهبانٍ يا مَنْ تَنَقُّون!

عجباً! هوذا يثبُ وسطَ الرقص الجنائزي
في المدى الأحمر هيكُلُ عظميٍّ عملاقٍ مجنون
مدفوعاً بوثبه يَجْمَحُ مثلَ حصان:
ثم، إذ يُحسّ في عنقه بالحبلى المتصلب،

يُسْنِجُ أصابعه الهشة على عظمٍ فخذهِ الذي يُطَقِّقُ
صارخاً كجمل مَنْ يقهقه،
وكما يرجعُ إلى المسرحِ الخشبيِّ بهلوان،
يُعاوِدُ هوَ الوَثْبُ في حلبةِ الرقصِ على إيقاعِ العظام.

على مشنقة سوداء تُشبه أقطعَ لطيفاً،
ترقصُ، ترقصُ الحاشية،
حاشيةُ الشيطانِ الهزيلة الجُسوم،
هياكلُ المُحارِبِينَ الشُّجعان.

(١) يفسر برونيل هذه المداجاة بكون المشنوقين يحاولون الإفلات من الشيطان بأن يقوموا أمامه بصلاة مُرائية بالشاكلة التي يصفها المقطع.

عقاب ترتوف(*)

ذات يوم، تينا يسير، رقيقاً بشناعة،
أصفر، رائلاً من فمهِ الأدردِ إيمانه،
مُذْكياً، مُذْكياً قلبَهُ المَتَيِّمَ تحت
ثوبهِ الأسود الطهور، مغتبطاً، بيدٍ في القفاز،

(*) تضمنا قراءة أولى لهذه القصيدة أمام نصّ مضاد للإكليروس (سلك الكهنوت) يسخر فيه رامبو من راهب يهيه اسم الشخصية الموليرية المعروفة (وإن كان رامبو يكتب الاسم على هيئة: Tartufe، في حين يكتب مولير: Tartuffe؛ علماً بأنّ بعض مترجمي المسرح العرب يكتبونه في شكل 'طرطوف'، ولا وجود في الفرنسية لحرف الطاء). ويشير ستينميتز إلى أنّ نزعة رامبو ضدّ الإكليروسيّة تجد أحد حوافرها في كون عدد من تلامذة الكهنوت كانوا في الأوان ذاته زملاء في مدرسته بشارلفيل، وهو يسلط عليهم سخرية أكبر في نصّه القصصيّ "قلب تحت جبة" (أنظر نصّها في مكان أبعد). بيدّ إنّ قراءة أكثر إمعانية، بدأها الباحث ستيف مورفي Steve Murphy، وتذكرها نشرة آرليا، تشير إلى بُعد سياسيّ ممكن للقصيدة. بموجب هذه القراءة، تكون القصيدة موجهة ضدّ الإمبراطور نابليون الثالث. فالمنوان "عقاب" يحيل إلى المجموعة الشعرية "العقوبات Les Châtiments" لفكتور هوغو، المشبعة بالمداء للإمبراطور. ومن المتعارف عليه أنّ من كان يستهذه مولير عبر شخصيّة ترتوف هو الإمبراطور نفسه. ثمّ إنّ الأوصاف الجسديّة التي يمنحها رامبو للراهب تنطلق على نابليون الثالث انطباعاً تامّاً. وعلى غرار فيلون Villon وشعراء آخرين، يبدو أنّ رامبو يمارس هنّ ما يُسمّى "تطريزاً acrostiche" : كتابة أبيات تشكّل حروفها الأولى باجتماعها كلمة يريد الشاعر الإيحاء عليها مرموزة. وعليه، فالحروف الأولى من الأبيات 4-11 تمتحن: Jules Ce، وإذا ما أضفنا إليها: مضاء رامبو الذي وضعه بالحرفين الأولين لاسميه الشخصيّ والعائليّ (A R) نلّا: Jules César (يولوس قيصر). فكأنّه يكتي للإمبراطور باسمه سابقه الرومانيّ المعروف. يحيلنا هذا أيضاً إلى نصيدة لاحقة لرمبو يسخر فيها من نابليون الثالث بعدّ أسره على أيدي الألمان: "غضبات الفياصرة"

ذات يوم، يينا يسيرُ [ناطقاً] بصلاة^(١) - أقبل شرير،
وجرّه بفظاظٍ من أذنه الساذجة
وأمطرَ عليه أقذرَ الكلام، ونزعَ
ثوبه الأسودَ العفيفَ من على جليله الدبق!

يا لها عقوبة!... كانت أزرارُ ثيابه محلولة،
والمسبحة الطويلة لخطاياها المُسامحة
تكرُّ في قلبه؛ طفقَ القديسُ ترتوفُ يشحب!...

هكذا راحَ يعترفُ ويصلي في حشجة!
واكتفى الرجلُ بأخذِ ياقته العريضة^(٢)...
- أف! كان ترتوفُ عارياً من أعلى رأسه حتى أخمص القدم^(٣)!

(١) كتبَ حرفيًا، وباتضاح "أورييموس Oremus"، بقصد أن الزاهد يسير متعملاً بهذه الصلاة المعروفة، باللاتينية "أورييموس سرو جودايس پرفيدي" ("لنصلُ من أجل اليهود الحاشين بالإيمان") كلمة "پرفيدي" تعني "الماكرين" أيضاً، وكأنَّ فيها تهيداً صمناً ساحراً لمجيء الماكر الذي تتحدث عنه القصة. ثم إن ترتوف (الشخصية الموليرية) كان هو صه مولماً بالصلوات. وقد استقلنا اجتماع المفردة اللاتينية والفعل المُصمر فترحمنا إلى "صلاة"

(٢) هي ياقة تُصاف إلى القميص كان يرتديها رجال الكهنوت والقضاء، ويدلو أنها كل ما بقيت لرتوف بعدما جرّده الولد المشاغب من ثيابه.

(٣) في مسرحية مولير، تقول الحادمة تورين لرتوف "ولو رأيتك عارياً من أعلى رأسك حتى أخمص قدميك / لما كان حلدك كله سيغويي" منزع راسه هذه العرضية صيغة باجزة فيعزي الزَّهَب على رؤوس الأشهاد.

الحَدَّاد (*)

قصر نويلري، نحو العاشر من آب ٩٢ [١٧]

مُمِسِكاً بمطرقةٍ عملاقة، مُفْرِعاً
من النُشوةِ والمُعْظَةِ، مَدِيدَ الجبهةِ،
ضاحكاً كمثلِ بوقٍ من البرونزِ بملءٍ فيه،
ملتهماً ذلكَ البدينَ بنظرتِهِ الشَّرْسةِ،
كَانَ الحَدَّادُ يُخَاطِبُ لويسَ السَّادِسَ عَشَرَ ذاتَ يومٍ
والشَّعْبُ كَانَ يَتَلَوَّى حَوْلَهُمَا
وعلى زخارفِ الذَّهَبِ يُجَرِّجُ سُتْرَهُ الوسخةِ.
المَلِكُ الطَّيِّبُ، الواقِفُ على بَطْنِهِ^(١)، رَاخَ يَشْحَبِ،

(*) تبين هذه القصيدة عن معرفة عميقة لرامبو بأحداث الثورة الفرنسية، وعن تمامٍ كاملٍ معها. يسرد هنا، شعرياً، حادثة فعلية وقعت في أثناء الثورة: القصاب لوجندره Legendre يسترقف لويس السادس عشر في الشارع ويبرئحه ويمرض عليه مظالم الشعب. إلا أن رامبو حول القصاب إلى حدّاد لمزيد من الملاءمة الشعرية والعمق الأسطوري (نضال عمالين الميثولوجيا الإغريقية ضد الآلهة بمساعدة أسلحة صتمها حدادون متخاطفون). ويمكن أن يكون رامبو قد استوحى لوحة محفورة لأوغست ثيير Auguste Thiers تصوّر المشهد المذكور. وعن خطأ أرّخها أنطوان آدم، في نشرته لأعمال رامبو الشعرية في سلسلة لا بلاباد، في العام ١٨٩٢ (في هذا التأريخ كان رامبو في إفريقيا، وقد هجر الشعر تماماً). يقصد رامبو بالفعل العام ١٧٩٢، وهو تأريخ الواقعة التي تستمدها القصيدة، بموقع الشاعر نفسه فيها على سبيل التخيل والتعامي، ويُضَمَّن إدانة الحدّاد للويس السادس عشر إدانة لمعاصره هو، نابليون الثالث. بوسائل ما تزال غنائية وتقريبية نوعاً ما، يُقدِّم هنا تعبيراً أوّل عن نزعة الإنسانية وروحه المتمردة التي سيظلّ وقيّاً لها في شعره كلّ.

(١) إشارة إلى سعة لويس السادس عشر المفرطة، أو بطئه.

يشحبُ كمثلٍ مقهورٍ يُدفع إلى المشقةِ دفعاً،
 طبعاً كمثلٍ كلبٍ، لا يجمع أبداً،
 فقيرُ الكور^(١) ذاك، يملكه العريضين،
 كان يلقى عليه كلاماً قديماً، أشياء هي من الطرافة
 بحيث تلعنه على الجبين لعلماً!

«- تعلم، يا سيدي^(٢)، كنا نغني ترالالا
 ونقود الثيران صوب أنلام الغير:
 الزاهب في الشمس يكرز صلواته
 على مسابح وضاء خرزها من الذهب؛
 والإقطاعي يخطر على ظهر جواده وهو يتفح بالصور،
 والواحد بالجل والآخر بالسوط
 يجلداننا. - أعيننا الذاهلة كمثل عيني بقره،
 لم تكن لتبكي؛ كنا نسير، كنا نسير،
 وعندما نكون خرننا سائر البلاد،
 وتركنا في هذه الأرض السوداء
 نغماً من أجسادنا كنا نحظى بمكافأة:
 في الليل يُسمح لنا بأن نشعل في أكواخنا النار
 ليعد صغارنا فطائر طيخت بروعة.

(١) هو "حقير" في كور، من وجهة نظر الأرستقراطيين، يستعير رامبو خطابهم ويردّه عليهم.

(٢) يجمع المؤرخون على أن لوجوندر هذا، الذي يحوله رامبو إلى حداد، قد بدأ بالفعل بسخاطبة لويس السادس عشر بصيغة المنادة العادية: "سيدي Monsieur" بدل: "مولاي Sir"؛ وأنه، أمام إيماء امتعاض شديد نذت من الويس السادس عشر، أماد الكرة قائلاً: "أجل، سيدي".

«... آه، إني لا أشكو. أقول لك فحسب حماقاتي،
الكلام بيئنا. أقبل بأن تنقضي.
أو ليس مفرحاً أن ترى في شهر حزيران
عربات العلف وهي تدخل في مخازن الحصيد ضخمة؟
أن تشم عبق ما ينمو وأريج البساتين
عندما تكون أمطرت قليلاً، والعشب الأصهب؟
أن ترى القمح، أجل، القمح، سنابل الجوب ملأى،
وأن تفكر بأن هذا يعد بكثير من الخبز؟...
أوه، كنا ستمضي بعفوان أكبر إلى القرن الموقد،
ونقني بفرح طارقين السندان،
لو كنا واثقين من أننا سنأخذ،
ما دمنا في خاتمة المطاف بشراً!، مما يهب الله شيئاً!
- بيد أنها الحكاية العتيقة نفسها أبداً!

«ولكنني الآن أعرف! لم يعد بوسعي أن أعقل،
ولدي يدان قويتان وجيبي^(١) هذا والمطرقة،
أن يأتي إلى هنا رجل عاقداً على ثوبه خنجره،
ويقول لي: يا فتاي ألا أخضب أرضي؟
أن يجيشوا، أيضاً، أثناء الحرب،
ليأخذوا ابني، هكذا، من منزلي!
أن أكون أنا رجلاً، وتكون أنت ملكاً،

(١) يشير روبيل إلى أن 'الجين' بكثي ها إلى ما صنع تحت، أي لمكر.

وتقول لي : «أريد!»... هلاً أبصرت؟، إنها لحماقة.

أو تحسب أنني أحب رؤية منزلك الفخم،

وصباطك المذهيين وأوغاذك الكثار،

والتبلاء اللقطاء يستعيذون منك^(١) ويدورون

كالطواويس: يعطون بناتنا ملأوا عثك

وبأوراقهم الصغيرة^(٢) كي تُرمى في «الباستيل» وسواه،

ويقول نحن: هذا حسن، فليجث الفقراء!

ونذقب لك اللوفر^(٣) واهبين أموالاً جمّة!

كي تشمل أنت وتقيم الحفل الباذخ

- ريفقة هؤلاء السادة وأوراقهم على رؤوسنا!

«كلّا! هذه القذارات إنما هي من عهد آبائنا.

لم يعد الشعب مومساً. بثلاث خطوات

مجتمعين أحلنا باستيلك محض هباء.

هذا الحيوان كان يتزف على كل حجارة دماً،

(١) يلجأ إلى أن الأرستقراطيين، رغم ما يذهبونه لأنفسهم من محتج كريم، إن هم إلا لقطاء لا يريدون شرفاً على العامة التي يزدونها ويتعوتنها بـ "الدعاء". ومعروف كم كان شراء الألقاب وشجرات الأنساب شائعاً في عهد للتبالة. كما يُسمّى رامبو التبلاء مستخدماً تعبير "palsembleu"، وهو مختصر للمباراة: "par le sang bleu" ("بالدم الأزرق [استعياً]"، و"الدم الأزرق" يرمز إلى الملوك)، تلميحاً إلى أنهم كانوا يستعيذون بنبالهم المزعومة، كمن يستعيذ بالله، كلما ذكر أمامهم الفقراء والعامة من أبناء الشعب. يرد عليهم رامبو بسمية "اللقطاء" في البيت نفسه.

(٢) هي التقارير السرية التي كان هؤلاء يرفعونها إلى القصر وشاية بأفراد الشعب. وقد وضع رامبو اسم سجن "الباستيل" الشهير بالجمع ("باستيلات") تلميحاً إلى سجون عديدة من نوعه.

(٣) كان البني التاسع لمتحف "اللوفر" الحالي واحداً من القصور التي تقيم فيها العائلة الحاكمة في فرنسا.

كَانَ ذَلِكَ مُقَرَّنًا، الْبَاسْتِيلُ يَشْمَخُ
 بِحَيْطَانِهِ الْبُرْصَ تَسْرُدُ عَلَيْنَا كُلَّ شَيْءٍ
 مُبْقِيَةً عَلَيْنَا فِي ظِلْمَتِهَا إِلَى الْأَبَدِ!
 أَيُّهَا الْمُوَاطِنُ! أَيُّهَا الْمُوَاطِنُ! ذَلِكَ الْمَاضِي الْمَظْلَمُ
 هُوَ مَا كَانَ يَنْهَارُ وَيُحْشَرُجُ يَوْمَ ذِكْكَنا الْبُرْجُ!
 كَانَ فِي قُلُوبِنَا شَيْءٌ أَشْبَهُ مَا يَكُونُ بِالْحُبِّ.
 عَلَى صُدُورِنَا احْتَضَنَّا أَبْنَاءَنَا وَمُضِينَا
 كَمَثَلِ جِيَادٍ بِمَنَاقِبٍ تَنْفُخُ،
 فَخُورِينَ، أَقْوِيَاءَ، وَالشَّيْءُ فِي الضَّمِيمِ يَلْفُحُنَا...
 تَحْتَ الشَّمْسِ سَرْنَا، هَكَذَا، مَرْفُوعِي الْجَبِينِ،
 فِي بَارِيصٍ! كَانَتْ النَّاسُ تَرْكُضُ أَمَامَ سُرْنَا الْوَسْخَةِ.
 أَخِيرًا! أَحْسَسْنَا بِأَنَّا رِجَالٌ! كُنَّا شَاحِيينَ،
 مَوْلَايَ، ثَمَلِينَ بِرَهِيْبِ الْأَمَالِ:
 وَعِنْدَمَا بَلَّغْنَا الْحِصُونَ السُّودَاءَ،
 وَنَحْنُ نَهْزُ أَوَاقِنَا وَأَوَاقِ السَّنْدِيَانِ^(١)،
 وَرَمَاحِنَا فِي الْأَيْدِي، مَا كَانَ لِيَمْلَأَنَا الْحَقْدَ
 كُنَّا نَشْعُرُ بِأَنَّا أَقْوِيَاءَ وَبَرِيدُ أَنْ نَفِيضَ حَنَانًا وَرَقَّةً!^(٢)

.....

.....

«وَمِنْ ذَلِكَ وَنَحْنُ كَمَثَلِ مَجَانِينِ!

(١) يحملونها في التطاخرات لأنها ترمز لقوة الشعب

(٢) يشير روييل إلى أن هذه الضرورة تتطابق مع ما كتبه المؤرخ ميشليه عن شعب طامي للعدالة ولكنه يرفض الانتقام.

إرتقى جَمْعُ الْعَمَالِ الشَّارِعَ، هؤلاء الملعونون
 يمضونَ حشداً ما فتى يكبر بعائدين
 [من بين الموتى] مكفهرين، قدام بيوت الأثرياء.
 وأنا أركض وإيَّاهم ضارباً المُخبرين^(١) : وأسيرُ
 في باريس، مُظليماً، حاملاً على منكبي مطرقة،
 شرساً، طارداً في كلِّ ركنٍ أحدَ المُريين،
 وإذا ما قهقهت بوجهي فلأني لقاتلك!
 - ثم، تأكد، لك أن تجني فوائد
 من رجالك المدلهمين يأخذون شكواوانا
 كالمضارب يتقاذفونها بين الأيدي
 وخفيضاً يهمسون، يا للدهاة! : «ما أحققهم!»
 ويطبخونَ قوانينَ ويُرْمقون
 أواني زاحرة بعقاقير وأوامر وردية،
 ويتقليم الضرائب يتلهون^(٢)،
 سادّين الأنوف عندما نمر إلى جانبيهم،
 - نوابنا المرهفون يَلْفوننا مُتّنين!
 إن كانوا لا يخشون إلا جرباننا... فلا بأس!

(١) تُذكر شخصية هذا الصبي الرّاكض مع الثّوار بالصّبي غافروش Gavroche في رواية 'البؤساء' لفيلكتور هوغو Victor Hugo، وكان رامبو شديد الإعجاب بغافروش.

(٢) من "طنخ" القوانين إلى ترميق الآنية الطينة تقليم الضرائب (كما نقول 'تقليم الخسائل'، والضرائب تُقلم هنا لا لإلغائها بل لتوليد صرائب جديدة وهذه هي وظيفة 'الفسيلة' أصلاً)، فاستخدام المناشِق (مناشِق السُّعوط أو العاطوس) في جميع هذه الاستعارات يلنح رامبو إلى أن القوايس والمراسم الرسمية ومعاملات الشعب كانت في أيدي هؤلاء الرّجال لا أكثر من تسلية، عمل طناخين وبساتنة وشيوخ يستنشقون السُّعوط ويتناولون العقاقير أو يفرضونها على المارة كما في الأسوان الشعبية ..

سَمْنَا مَنَاشِقَهُم المَحْشُورَةَ أَكَاذِيبُ!
 طَفَحَ الكَيْلُ مِنْ هَذِهِ الأَدْمَغَةِ الخَاوِيَةِ
 وَمِنْ هَذِهِ الكُرُوشِ المُنْفَرَةِ. آه، أَهْذِهِ هِيَ الأَطْيَاقُ
 الَّتِي تُطْعَمُنَا، أَيُّهَا البِرْجَوَازِيُّ، نَحْنُ الشَّرْسِينَ،
 نَحْنُ مَنْ نَهْشُمُ الآنَ الصُّولْجَانَاتِ وَأَخَامَصَ البَنَادِقِ!..»

.....

ثُمَّ يَجْذِبُهُ مِنْ ذِرَاعِهِ وَيَنْتَزِعُ
 مَخْمَلَ السَّتَائِرِ وَيُريهِ فِي الأَسْفَلِ البَاحَاتِ الرَّجْبَةَ
 حَيْثُ يَتَكَاثَرُ الحَشْدُ، يَتَكَاثَرُ وَيَشْرَتِبُ،
 الحَشْدُ المَرْعَبُ ذُو هَدِيرِ الأمَواجِ،
 يَزَعِقُ كَمَثَلِ كَلْبَةٍ، وَيُزْمَجِرُ كَمَثَلِ بَحْرِ،
 حَامِلاً عَصِيَّةَ القُوَّةِ وَرِمَاحَ الفُولاذِ،
 طَبُولَهُ، صَرَخَاتِهِ [المَعْرُوقَةَ] فِي الحَانَاتِ وَفِي الأَسْوَاقِ،
 كَتَلَةً مَظْلَمَةً، نَزِيفَ طَاقَاتِ حُمْرٍ:
 مِنْ النَافِذَةِ المَشْرُوعَةِ يُريهِ الرَّجُلُ كُلَّ شَيْءٍ،
 يُريهِ لِلْمَلِكِ الشَّاحِبِ العَرَقِ المَتَرَنِّجِ فِي وَقْفَتِهِ،
 وَالمَعْتَلِّ مِنْ رُؤْيَا هَذَا كُلِّهِ!

«- هِيَ ذِي الذَّهْمَاءِ»^(١)

مولاي، إِنَّهَا عَلَى الحِيطَانِ تَزِيدُ، تَرْقِي، تُفْرَخُ:
 - مَا دَامُوا لَا يَأْكُلُونَ، مولاي، فَهُمْ صَعَالِكُ!

(١) هكذا كان الأروستوفراطيون يذعنون العامة أو غير البلاء. ولعل رامبو يلنح هنا إلى لارمة أغنية ثورية من تأليف الممثلة سوزان لاجيه Suzanne Lagier، تصطلع فيها بهذه التسمية الازدرائية. تبدأ الأغنية بالقول: "إنها الذهماء/.../ تطلق اليوم صرختها".

أنا حَدَّادٌ: امرأتي معهم؛ تعتقدُ، يا للمجنونة!،
 أنْ سَتَلَقِي في تويلري^(١) أرغفة خبز!
 - إنهم لا يريدوننا في المخابِزِ.
 لدي ثلاثة صغارٍ. أنا من الذَّهْماءِ. - أعرف
 عجائزَ يمضينَ باكياتٍ تحتَ الطاقِياتِ
 لأنَّ ابنهنَّ سُلِبَ منهنَّ أو ابتهنَّ:
 هذه هي الذَّهْماءِ. رجلٌ كانَ مودِعاً في الباسْتِيلِ،
 وآخَرُ محكوماً عليه بالأعمالِ الشَّاقَّةِ: كلاهما مواطنٌ شريف.
 أطلقَ سراحهما وها هُما كمثِلَ كلبينِ:
 يُشْتَمَانِ! فَيُحْسَنَانِ بشيءٍ ما
 يوجعهما! وذلكَ مرعبٌ، وهو الباعثُ
 في كونهما، إذ يلفيان نفسيهما مُحَطَّمينَ ملعونين^(٢)،
 يأتيانِ إلى هنا صارخينَ في وجهك أنتِ!
 هذه هي الذَّهْماءِ! هنا فتياتُ بالعارِ مُسَرَبَّلاتِ
 لأنكم - وتعلمونَ، يا سادةَ البلاطِ، كم النساءُ ضعيفاتُ
 وأنهنَّ يصلحنَ دوماً لغرضٍ ما^(٣) -

(١) تقع حدائق "تويلري" في باريس، بين "اللوفر" وجادة "الشانزليزيه"، وتضم قصوراً وجنائن بدأ بناؤها في عهد كاثارين دو مديسيس وبطلب منها، وصار ملوك فرنسا يسكنونها ابتداءً من عهد لويس الخامس عشر. سُوِّلت أثناء الثورة الفرنسية إلى مقرٍّ للجمعية الوطنية، وأحرق أنصار الكومونة جزءاً منها.

(٢) تجلُّ أَوَّلُ لفكرة "الملعون" أو "الزَّجيم" التي ستصبح أثيرة لدى رامبو، خصوصاً في "فصل في الجمجم".

(٣) على سبيل السخرية والتعريض، وتعايير متدلة عن قصد، يستعيد الشاعر كلام الأرستقراطيين عن سوء الشعب، يجدون فيهنَّ لا أكثر من أداة للمتعة.

بصفتكم على روحهن، كمثل لا شيء!
حسنًا واتكم اليوم هنا؛ هذه هي الذمماء.

.....

«آه!، جميع البؤساء، كل من تلتهب ظهورهم
تحت الشمس الحارقة، والذين يمضون، ويمضون،
وفي ذلك العمل يحسون بجباههم وهي تنفتت...
أيها البرجوازيون اخفضوا قبعاتكم، فأولاء هم الرجال!
نحن عمال، مولاي، عمال نحن
من أجل عهد جديد وعظيمة يرغب المرأة فيها أن يعرف،
ويكد الإنسان فيها في كوره^(١) من الصبح إلى العشي،
مطارداً كبير النتائج، مطارداً عظيم القضايا،
ظافراً ببطيء، سيروض الأشياء
ويعتلي كل شيء، كما يعتلي جواد!
يا لألق المصاهر البهي! لم يعد من أذى،
لم يعد! قد يكون ما لا نعرف رهيباً:
ولكننا سنعرف! - بمطارقتنا في الأيدي، هنا لنُقرب
كل ما نعرف: ومن بعد، يا إخوتي، إلى الأمام!
أحياناً يداعبنا هذا الحلم العظيم المؤثر
يعيش بسيط ولاهب لا نفوه فيه بكلام سوء
عاملين في ظل الابتسامة البالغة المهابة
لامرأة نمحضها حباً نبيلاً:

(١) عمل الحداد في كوره أو مضهره يدل على الفعل ' forger '، وهو معناه الذي اجترح منها الاسم
' حداد ' (forgeron). في الآيات التالية يتعمق رامبو في تنمية صورة الحداد كمنمرّد تاريخي
واسطوري وتطل صورة الثائر بروميثوس سارق النار تنبئ المقطع كله.

سنعملُ بفخرِ اليومِ كله،
والى الواجبِ نُصغي كما إلى بوقِ يَصيح:
ببالغِ السَّعادةِ سنشعرُ؛ ولا أحد،
آه، لا أحد، خصوصاً، سيدعوكم إلى الركوع!
ستكونُ لنا فوقَ المنزلِ بندقية...

.....

«عجباً! الجوّ مفعٌمٌ برائحةِ قتال!
ما كنتُ أقولُ لك؟ أنا من الأوباش!
ما برحَ هنالكُ مُخبرونٌ ونهابون.
أحرازُ نحنُ! أحرارُ، لدينا فِزات
نشعرُ فيها بالعظمة، آه بالعظمة! قبلَ قليل
تحلّثتُ عن واجبٍ هاديٍّ، ومنزل...
أنظرُ إلى السماء! - هي أصغرُ من أن تكفينَا،
ستعقُ فيها من الحرارةِ وعلى الرُّكَبِ نجثو!
ألا أنظرُ إلى السماء! - عائدٌ أنا إلى الحشد،
إلى الغوغاءِ الضَّخمةِ المُرعبةِ التي ترخف،
مولاي، مدافعُكُ الهرمةُ السائرةُ على البلاطاتِ الوسيخة
- عندما نموتُ سنكونُ عَسَلناها^(١)
- وإذا ما دَقَّتْ أطرافُ^(٢) الملوكِ الهرمينِ السُّمرِ المُذمَّيينِ^(٣)،

(١) يلاحظ برونيل هنا إشارة إلى القيمة التظهرية للذم، وإلى كونها صانعة لفجر جديد، كما في نصيفة وإعبو التالية "يا قتلى النين ونسعين".

(٢) يُميّزهم أطراف حيوانات بدل أقدام البشر عن فسد.

(٣) في هؤلاء الملوك السمر إشارة إلى ملكي بروسيا والنمسا، اللذين سينقلب الشعب الفرنسي =

أمام صراخنا وانتقامنا على امتداد
فرنسا بكتائبها المرتدية أثواب الحفل^(١)،
فأنشد - أليس كذلك يا أنتم جميعاً؟ - خراء على هذه الكلاب!

.....
ثم أعاد إلى مكتبه مطرقته.

كان الحشد

قرب ذلك الرجل يُحسن بروحه سكرى،
وفي الباحة الكبيرة والشقي الرحبة،
حيث كانت باريس تلهث وتزعق،
بدأ الحشد الغفير يقشعر غضباً.
آنشد، بيده الضخمة المزدانة بالأوساخ،
ومع أن الملك البدين كان يتصبّب عرقاً، ألقى الحداد،
المرعب التعابير، على جبينه القلنسوة الحمراء!^(٢)

«على قوّاتهما في فالنسي في العام نفسه الذي وقع فيه الحادث الذي تصفه القصيدة (١٧٩٢). الشعب يحمي البلاد من حيث لا يقدر الحكام على حمايتها

(١) يقصد أن ضباط الملوك وجنودهم يصلحون للاحتلالات، المعتادين هم عليها، أكثر منا للقتال.
(٢) يروي المؤرخ ميشليه Michelet أنه، في نهاية الواقعة التي تستعيد القصة، رمى أحد الحضور للويس السادس عشر بقلنسوة حمراء (كانت رمزاً للمساواة)، فتلقها الأخير، ولكنه سارع إلى جمعها بالوان العلم الفرنسي الثلاثة.

يا قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين...(*)

يا فرنسيي السبعين، أيها البونايرتيون،
والجمهوريون، تذكروا آباءكم في ٩٢، إلخ. «

.....
بول دو كاسانيك
- صحيفة «لوپايي» -

يا قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين
يا مَنْ لفحكتكم الحرية بقبلتها القوية
فمضيتكم رابطي الجأش وتحت نعالناكم حطمتكم
النير المُثقل على روح الإنسانية وعلى جبينها؛

يا رجالاً مُتَشِين، يا عظماء في قلبِ العصف،
يا مَنْ تحتَ الأسمال كانت قلوبكم تتواثبُ من الحب،
يا مُحاربين نثرَهُم الموتُ نثراً كما تفعلُ عاشقةٌ نبيلة،

(*) تستعيد هذه الشوئبة، على سبيل المحاكاة الساخرة (ماروديا)، أسلوب فيكتور هورغو الخطابي، فتقرأ من الصحفيين دو كاسانيك (أب وابنه)، صاحبي صحيفة «لوپايي» (Le Pays "البلاذ") كان هذان من أصحاب مائليون الثالث، وقد راحا يدعوان لوحدة الصف الوطني لمواجهة حرب محتلة ضد الألمان. أما رامبو، الجمهوري الهوى، فكان يرى في نابليون المسؤول الوحيد عن الحرب، ويمتدح بأن لا مصلحة للشعب في خوضها. وقد كتب الشاعر هذه القصيدة في سجن مازاس Mazas، قرب مارس، حيث أودع بعد إيقافه في القطار حاملاً تذكرة غير كافية، في أثناء هربه الأول من منزل العائلة، في اللحظة التي سمع فيها سقوط الإمبراطورية.

لِيَبْعَثَهُمْ مِنْ بَعْدُ فِي جَمِيعِ الْأَثْلَامِ الْعِثَاقِ؛

يَا مَنْ كَانَ دُمُكُمْ يَغْسِلُ كُلَّ مَجْدٍ مَدْنَسٍ،
يَا قَتْلَى قَالَمِي، وَيَا قَتْلَى فِلُورُوسِ، وَيَا قَتْلَى إِيْطَالِيَا^(١)،
يَا مَلِيُونُ مَسِيحٍ بِعَيْنَيْنِ رَفِيقَتَيْنِ مَظْلَمَتَيْنِ^(٢)؛

رَاقِدَيْنِ وَالْجُمْهُورِيَّةَ تَرْكُنَاكُمُ،
نَحْنُ الرَّاكِحِينَ تَحْتَ [سُلْطَةِ] الْمُلُوكِ^(٣) كَمْزُ يَرْزَحُ تَحْتَ هِرَاوَةِ:
- السَّيْدَانِ دُو كَاسَانِيَاك يَذْكُرَانِنَا بِكُمْ!^(٤)

فِي سَجْنِ مَازَاسِ، ٣ أَيْلُولُ/ سِبْتَمْبَرِ ١٨٧٠

-
- (١) يَذْكُرُ مَعَارِكَ قَدِيمَةً انْتَصَرَ فِيهَا الْفَرَنْسِيُّونَ عَلَى الْأَلْمَانِ وَعَلَى الطُّلْيَانِ، وَفِي نَهَايَةِ الْبَيْتِ إِشَارَةٌ إِلَى حِمْلَةِ نَابَلْيُونِ بُونَابَرْتِ الْفَاقِرَةِ عَلَى إِيْطَالِيَا. يَذْكُرُهَا كُلُّهَا لَا عَنْ نَزْعَةٍ قَوْمِيَّةٍ بَلْ بِسُخْرِيَّةٍ مَرَّةً، لِيَقُولَ إِنَّ هَؤُلَاءِ الْمُحَارِبِينَ اقْتَدَوْا إِلَى الْمَوْتِ عِبَاءً، مِنْ أَجْلِ مَقَامَرَاتِ إِمْبِرَاطُورِيَّةٍ لَا تَعْنِيهِمْ.
- (٢) هُنَا يَذْكُرُ مَنْ قُتِلُوا مِنْ أَجْلِ الْجُمْهُورِيَّةِ، وَيَعْتَبِرُهُمْ مُتَقِلِّدِينَ ضَحُّوا بِحَيَوَانِهِمْ كَالسَّيِّدِ الْمَسِيحِ.
- (٣) إِشَارَةٌ إِلَى الْإِمْبِرَاطُورِ نَابَلْيُونِ الثَّالِثِ خُصُوصًا.
- (٤) سُخْرِيَّةٌ: كَانَ الْمُصْحَفَتَانِ الْوَنَابَرْتِيَّانِ بُولُ دُو كَاسَانِيَاك Paul de Cassagnac وَوَالِدُهُ أَدُولْفُ غِرَانِيَّةِ دُو كَاسَانِيَاك Adolphe Granier de Cassagnac، فِي مَعْرَضٍ دَفَاعِيَّةٍ عَنِ الْحَرْبِ ضِدَّ بَرُوسِيَا، بِسِتْشَهَادَانِ شَجَاعَةٍ أَمْطَالِ الثَّوْرَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ الَّتِي قَامَتْ بِالْأَسَاسِ ضِدَّ النُّطَامِ الْمَلَكِيَّةِ الَّتِي يَشْكُلُ عَهْدُ الْإِمْبِرَاطُورِ نَابَلْيُونِ الثَّالِثِ فِي نَظَرِ رَامِبُو امْتِدَادًا لَهُ. وَكَانَتْ مَقَالَةٌ لِبُولُ دُو كَاسَانِيَاك فِي هَذَا الضَّدِّ هِيَ الَّتِي حَفَزَتْ رَامِبُو عَلَى كِتَابَةِ أَبْيَاتِهِ السَّاخِرَةِ هَذِهِ.

إلى الموسيقى^(*)

ساحة المحطة، في شارل فيل.

في الساحة المفروشة بحشائش فقيرة،
ساحة صغيرة كل ما فيها مرتب، الشجر والزهر،
جميع البرجوازيين من مصدورين يخفهم القيط
يحملون، مساء الخميس، حماقاتهم الفئور.

- الجوقة العسكرية، وسط الحديقة،
تهزأ قلنسواتها في «فالس النيات»:
- حولها، في أول الصفوف، يتبختر «غندور»
وكاتب العدل مشدود إلى حليهِ المعلّمة بأحرف^(١):

موسرون ينظارات أنوف^(٢) يُشيرون إلى كل نشاز:

(*) بهذه القصيدة تبدأ سلسلة من الأشعار الساخرة يستهدف راصبو فيها المجتمع البروفسالي (مجتمع الأرياف والمدن الفرنسية) وطبيعته الانغباطية والكملى، ويطلق العنان لجرأته المخاضة التي تشهد هنا بداية تفتحها.

(١) كتب: " breloques à chiffres "، وهي حليّ تحمل الحرفين الأولين لاسم صاحبها الشخصي واسم شهرته.

(٢) هي نظارات ساقطة للنظارات الحديثة، كانت تستقر على الأنف مباشرة.

والبيروقراطيون الورمون يُجرجرون سيّداتهم البدنيات
وراءهنّ تمشي، كمثليّ قِيالات^(١) شبه رسميّات،
فتيات ثيابهنّ تُشبه لوحات إعلان؛

وعلى المصاطب الخُضر تُعقد نوادي بقالين متقاعدين
ينكأون الزمل بعصيتهم ذات المقابض،
وبالغ الجِدّ يتجادلون في شأنِ المُعاهدات^(٢)،
ثمّ يستنشقون من غلب فضيّة، ويكرّرون: «إجمالاً»...^(٣)

وبرجوازيّ يُسَطّ على المصطبة استدارات حقويه،
بأزراير مضيق وكِرش فلامنديّ،
ويستعذب غليونه الذي كان التّبع
يطفحُ منه - مهرّب هو كما تعلمون؛

وعلى امتداد الحشائش الخُضر يهزأ زعران؛

(١) القِيَال هو دليل الفيل والمُعْتِي به. ولا يخفى على القارئ أنّ تشبيه هؤلاء الخادّعات أو المُساعدات بالقيّالات يرتدّ على البرجوازيّات البدنيات أنفسهنّ، فيكوننّ مشبّهات غُمنّاً بالقيّة.

(٢) يقصد الاتفاقية التي وقّعت عليها بريطانيا العظمى والنمسا وبروسيا وروسيا في ١٨١٥ بعد هزيمة نابليون بوناپرت في معركة واترلو، بموجبها تُحرّم فرنسا من توسّعاتها في الأراضي الأوربيّة التي حقّقها أثناء الثورة الفرنسيّة وإبان حكم نابليون نفسه. وقد جاء نابليون الثالث ليطنع بها.

(٣) تعني المفردة "somme" مجموعاً حسابيّاً، وعلى سبيل التوسّع ملغاً من المال. والتعبير "en somme" يعني "إجمالاً". وعلى قرب الدلالات يلعب راسبو، ماسحاً أحاديث هؤلاء برة مالتية. وما يستنشقونه من الغلب الفضيّة هو بالطبع العاطوس أو الشوق. وفي البيت نفسه لعب آخر على المعنى الماليّ، فالفعل pruser له معنيان. الاستشاق بالمنخرين، وكذلك تقدير القيمة الماليّة للشئ، كما يفعل دالّو المحوهرات مثلاً

والجُندُ المُشاءُ أَلْهَبَ العُشْقَ فيهم عَزَفَ ثنائِي الأبواق،
بالغو السِّدَاجَةِ هم، يَدْخَنُونَ من عُلْبٍ وَرْدِيَّة^(١)
ويُدَاعِبُونَ الصَّغَارَ تَمَلُّقًا للخادِمات...

- أنا، ببذاءة التلامذة، أتبع
تحت أشجار الكستناء الخُضر الفتيات الشيطانات:
هنَّ يَعْرِفْنَ هذا ويلتفتن ضاحكات
وعيونهنَّ ملأى بأشياء وقحة.

لا أنبَسُ بينت شَفَةِ: بل أواصل النظر
إلى لحم رقابهنَّ البيضِ المطرزة بشعرهنَّ المتشابك:
ثم، تحت المناهيد والثياب الشفافة،
أتبع [امتداداً] الظَّهْرَ الإلهيَّ بعدَ منعطفِ الكتفين.

وسرعانَ ما أقتنصُ الأحذية الصغيرة والجوارب...
- فأعيدُ تشكيلَ الأجسادِ وأنا تلهيني حُمَى عذبة.
هنَّ يَلْفِيْنِي ظريفاً، ويتهاَمَسْنَ بخفوت...
- فأحسَّ بالقبَلِ وهي تصعدُ إلى شفتَي...

تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧٠

(١) ضمن اقتضائه المجهود وتوطيئه المتواتر للغة الحياة اليومية، كتَّ رامبو " *fumant des roses* " ،
أي، حرفياً: "يدخنون [سجائر] وردية" ، وما يقصده، حسب إيرنست دولايه (صديق رامبو وس
مطقتة الأم، يذكره ستينمتر) هو سجائر كانت تُباع في علب وردية العلاف، وكانت أحف وأرخص
نساء من سحائر أخرى تُباع في علب ررقاء

فِينُوسُ الطَّالِعةُ مِنَ الْمَاءِ (*)

كما من تابوتٍ أخضرٍ من المعدنِ، كانَ رأسُ
لامرأةٍ ذاتِ شعرٍ بُنيٍّ بولَعٍ في دهنه،
ينبتُ من معطسٍ عتيقٍ، يُطْءُ ويلاهه،
كاشفاً عن عيوبٍ غيرِ مُمَوِّهٍ عليها؛

يليه العُنُقُ الرَّماديُّ الممتلئُ، فالرَّاسِلانِ العريضانِ
البارزانِ؛ فالظَّهْرُ القصيرُ المنبجُ الثاني،
فاستداراتُ الحقوينِ الباديةُ في انطلاقٍ؛
والشَّحْمُ تحتَ الجِلْدِ أشبهُ ما يكونُ بصحائفٍ ملساءٍ؛

الفَقَارُ أحمرُ نوعاً ما، والكلُّ يَبْعُثُ

(*) في المثلولوجيا الزومانية، ولدت فيوس من ربد موحدة، ولدا تدعى في اليوانية " anaduoméné " (" الطالعة من البحر "). في هذه القصيدة، يجعل رامبو المرأة تسبق من معطس، معطس يشبهه، إمعاناً في الشعرية، تابوت. أما اللون الأخضر فكان شائعاً في طلاء مغاطس الحمامات، وكانت يومذاك تُصنع من معدن " الزنك ". ربما كتب رامبو هذه القصيدة المصادة للمرأة للتعبير عن حبة عاطفية (وهي هذه الحالة توصع القصيدة بالتقابل مع قوله مخاطباً فيوس، في قصيدته " الشمس والحسد " : " إني أؤمن بك ")، أو لمعارضة عبادة المرأة لدى الشعراء الراسيين، أو للتلذذ من مهارة السيِّدة الأرستقراطية وخلا داني في " الكوميديا الإلهية " وبولير في قصيدته الشهيرة " حيفة "، ندر أن تعامل شاعر قبل رامبو مع الحسد كمثل هذه القسوة والتشويه المتعمد.

رائحةٌ عجيبةُ الفطاعةِ؛ وخصوصاً تلاحظ
أشياءَ فريدةً ينبغي رؤيتها بعدسةٍ مكبرة...

على الحقوين نُفِشتَ كلمتان: «كلارا فينوس»^(١)؛
والجسدُ كُلُّهُ يُحرِّكُ وَيَسْطُرُ كَفَلَهُ الواسعُ
المُزدانُ بشاعةٍ بِقُرْحَةٍ في المؤخرة.

٢٧ تموز/ يوليو ١٨٧٠

(١) استعانةٌ ساحرةٌ للتحير اللاتيني *Clara Venus* ومعناه: «فينوس الشهيرة» (شهيرة باعتبارها مثلاً أو نموذجاً للجمال)، الذي يشكل عنوان الكثير من التماثيل يضعه راسبو هنا في الختام كمن يصع عنوان تمثال أو لوحة.

الأمسية الأولى(*)

- كانت متعريّة تماماً
فيما أشجارٌ كبيرةٌ غيرُ كتوم
تُلقي بأوراقها على التوافذ
بمكرٍ، عن قُربٍ، عن قرب.

على كرسيّ الكبير جالسةٌ هي،
نصفَ عارية، عاقدةٌ يديها.
وعلى الأرضيّة ترتعشُ من الدّعة
قدماها الصّغيرتان، مرهفتين، مرهفتين.

- تملّث شعاعاً يتنقل
وله مسحةُ الشمع

(*) نشر رامبو هذه القصيدة في الصحيفة التحريضية "الشحنة *La Charge*"، في عددها الصادر في ١٣ آب/ أغسطس ١٨٧٠، تحت عنوان "ملهاة في ثلاث قُبَل *Comédie en trois baisers*" (كما يقول "ملهاة في ثلاثة فصول"). وهو يذهب فيها أبعد من سابقه ومعاصره في معالجة اللُفَاء الغراميّ بجرأة وسخرية غير معهودتين.

في ابتسامتها وعلى التهّد
يُعرفُ - كمثلِ ذبابةٍ في شجرةٍ ورد^(١)

- قبلتُ عرقوبِها اللدّينِ،
فلذا بضحكك عذبٍ ومفاجئِ
يَكُرُّ في زغرودةٍ جليّةِ،
ضحكٍ بلوريٍّ جميلِ.

قدّماها الصّغيرتانِ اختفيتا
نحتَ الرّداء: «- هلاّ كففت!»
- الجسارَةُ الأولى قد سوّمت،
وها أن الضّحك يتصنّع العقاب!

- قبلتُ بحنانٍ عيّها
نحتَ شفتيّ تخرّجان صغيريّين،
- رأسها المتكلّفُ ألقتهُ
إلى الوراء: «- آه! هذا أفضل!...»

سيدي، لي كلمتانِ أقولهما لك...
- ألقيتُ بالبقيةِ على نهديها

(١) إذا ما قرئت العبارة على المجاز فهي تعني أيضاً: شامة مصطنعة على شجرة ورد. إلّا أنّ سخرية رامبو تدفع إلى إبتار المعنى الأول: انمكاس الشّمع على التهّد يذكره بنبابة ملوّنة تحطّ على وردة.

في قبلة جعلتها تضحك
ضحكاً طيباً تفعمه الرغبة...

كانت متعريّة تماماً
فيما أشجار كبيرة غير كتوم
تُلقي بأوراقها على النواذ
بمكر، عن قرب، عن قرب.

ردودُ نينا القاطعات(*)

هو: - لو جئتِ وصدركِ على صدري

هه؟ فسُئمضي

والهواء ملء مناخرنا

في الأشعة النَّضرة

أشعة الصُّبح الأزرقِ الذي يغسلُ المرء

بنيْلُ النهار...

بينا تنزفُ الغابةُ الرَّاجفة،

خرساءً حبًّا،

من كلِّ غصنٍ، قطراتِ حُضْرأ،

ووسطَ الأشياءِ المتفتحةِ سُجُجُ

بالبراعمِ الألفة،

سد اندلاع الحرب مع بروسيا (تموز/ يوليو ١٨٧١)، صارت السخرية تتعمق لدى رامبو كخطاب شعري. ولذا كانت قراءة أولى توحى بأننا أمام قصيدة هي مريح من الثر الزيمبي والغناء العشقي، وإن السخرية المبطنة تحلّ في حاتمها بكامل الوضوح. هي، كما يرى سيمتر، برهة حيالينة (بدلالة الأعمال المستقلة أو الافتراضية) يعرضها على فتاة يكشف ردها الوحيد في حتام القصيدة عن عدم كثراتها ويرودها الكاملين.

كمثل أجساد حية تقشعر:

وسط البرسيم شترمين
متزرك الأبيض،
موردة في الهواء هذه الزرقاة التي تُزتر
مقلتك السوداء الكبيرة،

عاشقة الرّيف،
باذرة في كل مكان،
كمثل رغبة شمبانبا،
ضحكك المتواصل:

ضاحكة لي، أنا السكران إلى حدّ الغفظة،
أنا من سيُحضنك.
آخذاً هكذا خصلتك الجميلة،
آه! - ومن سيُشرب

طعمك الذي هو من نوت الأرض ومن توب العليق
آه يا جسداً من زهرا
ضاحكة للريح النشطة التي تلمك
كمثل لص،

وللتسرين الوردية الذي يُنكدك
بدمائة:

ضاحكةً، خصوصاً، يا صاحبةَ الرأسِ المجنون،
لعاشقِك!...

.....

سبعَ عشرةَ سنةً! ستكونينَ سعيدةً!
يا لساعةِ المروجِ!
ويا للريفِ الكبيرِ المُغرَمِ!
- آو، فلتَذني أكثر!....

- صدركِ على صدري،
مازجَيْنَ صوتَيْنَا،
سنبلغُ ببطءِ السَّيلِ الجبليّ،
ومن ثَمَّ الغاباتِ الكبيرة!...

ثم، كمثلي مِثْلي صغيرة،
غائبة القلب،
ستسأليني أن أحملك،
نصفَ مُطبعةِ العينين...

نايضةً سأحملك،
عبرَ التهج:
وسيكزُرُ الطائرُ أغنيته:
«في شجرةِ البندق»^(١)...

(١) كتابة رامبو للعبارة بحروف ماثلة تعني أنه يفكر بمنوان أغنية فعلية.

في فعلك سأكلمك :

وسأظل أعصر

جسدك ، كمثل صغيرة يُنيمونها ،

ثملةً بالدم

الدم السائل ، أزرق ، تحت بشرتك البيضاء

الوردية ألوانها :

باللغة الصريحة سأكلمك ...

أي نعم ! هذه التي تفهمين ...

غاباتنا الواسعة ستفتم برائحة الأنساع

وحلمهما الكبير

الأخضر والعقيقي

ستسبكه بالذهب الشمس

.....

في المساء؟^(١) ... سنرجع في الدرب

الأبيض الذي يغدو

متسكعين ، كمثل قطع يرعى ،

في الجوار

(١) نوحى علامة لاستفهام بأن هذا المقطع إجابة على سؤال تطرحه نينا.

في الرياضِ الطيبةِ الزرقاءِ العشب
والمفتولة أشجارُ نفايحها!
على امتدادِ فرسخِ نَسَمٍ
أريجها الفواح!

إلى القريةِ سَنُعود
بسماتها شبهِ السوداءِ،
رائحةُ اللبنِ ستفعم
هواءَ المساءِ؛

ستضوئُ رائحةُ الإسطبلِ المترعِ
بالروثِ الساخنِ،
وبأنفاسِ متباطئةِ،
وظهورِ ضخمةِ

تَبْيَضُ تحتَ قليلٍ من النورِ؛
وهناك،
ستروثُ بقرةٍ بكيرباءِ،
في كلِّ خطوة...

- تظَّارَتَا الجَدَّةُ غاطستان
وكذلكَ أنفُها الطويلِ
في كتابِ القداسِ؛ إناءُ البيرةِ

المُزَنُّرُ بِأَسْلَافِكِ مِنَ الرِّصَاصِ،
يَرْغُو بَيْنَ غَلَايِينِ عَرِيضَةٍ
يَتَصَاعَدُ الدَّخَانُ مِنْهَا
بِجَسَارَةٍ؛ الشَّفَاةُ الْفَطِيْعَةُ
بَيْنَا تَنْفُثُ الدَّخَانَ،

تَتَلَقَّفُ بِالشُّوْكَاتِ اللَّحْمَ الْقَدِيدَ
مَرَّةً تَلَوَّ أُخْرَى؛
وَالثَّارُ تَضِيءُ الْمِرَاقِدَ
وَمَعَهَا الْخَزَائِنُ.

الْوَرَكَانِ الْأَلْقَانِ الْمَمْتَلِكَانِ
لِلطُّفْلِ سَمِينِ
يَقْجَمُ فِي الْفَنَاجِينِ، جَائِئاً عَلَى رُكْبَتَيْهِ،
خُطْمُهُ^(١) الْأَبْيَضُ

يُدَاعِبُهُ مَشْفَرٌ^(٢) يُدْمِلِمُ
بَنْبِرٍ طَيِّبٍ،
وَيُلْحَسُ الْمَحْيَا الْمَدْوَرُ
لِلطُّفْلِ الْمَحْبُوبِ...

(١) عن قصيد يستخدم الخطم للطفل، تقريباً له من حيوان صغير ولطيف.

(٢) المشفر هو البقرة كالغفم للإنسان.

بحانب للوجه قبيح،
عجوزٌ سوداء
أمام الموقدِ جلسَتْ تغزل
متطرسةً على حافة كرسيها؛

كم من أشياء يا عزيزني سنرى،
في تلك الأكواخ،
التي تُورُّ الشعلةُ وتُضيء
بلاطها الرمادي...!

- ثم واجهة الزجاج المخفية،
الصغيرةُ اللابدة
بين أزهار الليلك
ضاحكةً هناك...

ستأني، ستأني، أحبك!
سيكون ذلك جميلاً.
ستأني، أليس كذلك؟، وحتى...
هي: - ومكتبي؟^(١)

(١) هذه هي الإجابة الوحيدة التي تفوه بها الفتاة، مما يمنح القصيدة نبرتها الساخرة، خصوصاً إذا ما نحن قارئاً الإجابة بالعنوان. قد تشكل القصيدة نقداً للغنيات الجديديات المشغولات بمكاتبهن، وفي الأوان ذاته بياناً عن مكرهن وسرعة تخلصهن. وقد تعني، في قراءة أكثر مأسويةً وكذلك أكثر ارتباطاً بمحمل تجربة رامبو، تعبيراً عن الهوية المتعاطمة بين العاشقين، الرجل والمرأة، وتأكيداً لتعذر التخطيب بينهما. ولما كان رامبو يوظف أحياناً الفرنسية العامية ويطلق المفردة (bureau "مكتب") على الموظف في مكتب ("بيروقراطي")، فقد يقصد هنا أن الفتاة تحتاج بموظف أسر قلبها.

الذاهلون^(*)

سُودَ وَسَطَ الضَّبَابِ وَالثَّلْجِ،
أَمَامَ الفَوْهَةِ الكَبِيرَةِ الَّتِي تُوقَدُ النَّارُ فِيهَا
جَالِسُونَ فِي حَلَقَةٍ، جَاثُونَ

عَلَى الرُّكْبِ، خَمْسَةُ صَغَارٍ، - يَا لِلْبُؤْسِ! -
يَنْظُرُونَ إِلَى الْخَبَازِ وَهُوَ يُهَيِّئُ
أَرْغَفَةَ الْخَبْزِ الشَّقَرِ الثَّقِيلَةِ...

يُرُونَ ذِرَاعَهُ الْبَيْضَاءَ الْقَوِيَّةَ
تُكَوِّرُ الْعَجِينَةَ الزَّمَادِيَّةَ وَتُلْجِئُهَا
فِي فَوْهَةٍ مُضَيَّنَةٍ.

يُصْنَفُونَ لِلْخَبْزِ الطَّيِّبِ وَهُوَ يَنْضُجُ،
الْخَبَازُ فِي ابْتِسَامَتِهِ الْمَمْتَلَةِ
يُدْنِدُنَ بِأَغْنِيَةٍ قَدِيمَةٍ.

(*) "الذاهلون" (Les Effarés) نعتٌ متواتر لدى رامبو (وقبله لدى هوعو)، يصف حالة الذهول الناحمة
عن مؤس أو أزمة وإلى قوة التناول الاحتشاعي في الفصيدة (أطفال يشتعلون رغبة لرعب خمر)،
يدشن رامبو هنا براعته في معالجة الألوان، التي ستصح أحد أهم عناصره كما تمثل مفردة
"الأطفال" أحد مفاتيح عالمه الشعري.

جائعون، لا أحد ليتحرك،
وسط أنفاس الكؤة الحمراء،
الساخنة كمثلي حُضْن^(١).
وعندما يُخرج الخبز
مصقولاً، متوقداً وأصفر،
أو أن يتصفّ الليل،

عندما، تحت الأعمدة المتطاير منها الدخان،
تغني رُقاقُ الخبز العطيرة،
تُصاحبها الجداجد،

عندما تنفُح الكؤة الساخنة
الحياة، فإن أرواحهم تشطف
تحت الأسماك بشيء من العُنف،

يشعرون بشيء من الذعة،
يا للأطفال المساكين يغطّيهم الندى الفضي!
- كلهم هنا، كلهم!

لاصفينَ خطوهم^(٢) الوردية الصغيرة

(١) نكتسب العذرة، حسب بروني، قوتها عندما نحيلها إلى الحُضْن الأمومي المحرومين هم (أي الصغار) منه.

(٢) هنا أيضاً، استخدمَ خطم الحيوان للصغار تحبباً.

بالسِّيَاحِ ، مُغْنِينَ بِأَشْيَاءَ ،
بَيْنَ الثُّغَرَاتِ ،
ولكن خفيضاً جداً ، كمثل صلاة...
ماثلين في اتجاه التَّور
المنبعث من سماء مفتوحة من جديد^(١) ،

- يُغْنُونَ بِقُوَّةٍ حَتَّى لَتَمَزَّقَ سُرَاوِلُهُمْ ،
- وترتفع ثيابهم البيض
في ربح الشتاء....

٢٠ أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠

(١) يشير رونيل ، في إثر سوزان برنار ، إلى أنَّ هذا الالتجاء إلى السماء الفعلية ، سماء الطبيعة ، يوحي بأنَّ سماء الزافة المسيحية مخلقة.

رواية^(*)

I-

لا نكون جاذِبَ حَقًّا في السَّابِعة عَشْرَةَ^(١).
- فذات مساءً، وقد سَمِعنا كُؤُوسَ الجَعَةِ وعَصِيرَ اللَّيْمُونِ،
والمقاهيَ المؤتَلِّفةَ بِشَرِّياتِها الصَّارِخةَ!
- نسيرُ في طريقِ الثَّرْهَةِ تحتَ أَشْجارِ الزَّيزِفُونِ الخُضِرِ.

لأشجارِ الزَّيزِفُونِ أريجٌ طَيِّبٌ في أُمُسياتِ حَزيرانَ العَذْبَةِ!
والهواءُ رائِقٌ أحياناً حَتَّى لَيُطَبِّقَ المرءُ جَفْنَهُ!
الزَّيْجُ المَحْمَلَةُ بالصَّخَبِ - لَيْسَتْ المَدِينَةُ ببعيدة-
تَجْلِبُ عَطُورَ كُرومٍ وِجَعَةٍ...

II-

- ثم تَلْمَحُ فجأةً غلالةً صغيرةً

(*) قصيدة شبيهة، كما يوحي به العنوان السَّاحِرُ، برواية عاطفية. كتبها الشاعر، هي و"الأمسية الأولى" و"ردود نيبا القاطعات"، في أسابيع متقاربة. ولئن كان يعبر فيها جميعاً عن مخاوف الحب لأولى، فإن هذه القصيدة بالذات تعرب عن انفتاحه على الحياة وولعه المتعاظم بالخروج من محيطه الروفصالي الضيق.

(١) عندما كتب رامبو هذه القصيدة كان في الحقيقة في السادسة عشرة، ولكنه كان يحب أن يبدو في عمر أكبر.

من اللازورد المظلم، يوطرها عُصْنٌ صغير،
وتخترقها نجمة نُحوسٍ سرعانَ ما تذوب
في ارتعاشة رقيقة، صغيرة وبيضاء جداً...

ليلُ حزيران! السابعة عشرة! - تُسلمُ للسُّكرِ نفسك.
شرايكُ من السُّمبانيا، وهو يصعدُ إلى الرأس...
تتجولُ، وعلى شفتيكِ تشعُرُ بقبلة
تختلجُ كمثلي دُوبة...

-III-

القلبُ المجنونُ يُغامرُ على شاكلة روينسن^(١) في جميع الروايات،
- وإذا بفتاةٍ أسرة الحركات
تمرّ تحت الوهجِ الباهتِ لمصباح الشارع،
ماشيةً في ظلِّ ياقةٍ أبيها المخيفة^(٢)...

ولأنّها تحسبكِ شديدَ السداجة،
ففيما تخبُّ بجزمتيها الضغيرتين،
تلتفتُ بعنفوانٍ ورشاقة...
- على شفتيكِ تمرّتْ آنذُ الحانُ موجزةً [كنتُ تغنيها]^(٣)...

(١) من اسم روينسن (كروسو)، بطل رواية الكاتب الإنجليزي دانيال دوفو Daniel De Foe المعروفة والتي تحمل اسم البطل عنواناً، اجترح رامو فنل 'robinsonner' ('يُزَنِّس')، له يعثر عن المعامرة المردية في المجهول.

(٢) هي ياقة كبيرة كان بعض الرحوازيين يصيغونها إلى ثيابهم، وكانت تبدو لرامو مضحكة.

(٣) كتبت: 'cavatines'، وهي الحان أوبرالية قصيرة.

-IV-

عاشقُ أنتَ. فليبتدسُ حتى شهرُ آبِ.
عاشقُ أنتَ. - سونيتاتُك تُضحكها.
يبتعدُ جميعُ الأصحابُ، واجدينك ذا ذوقٍ فاسدِ.
- ثم، ذاتَ مساءٍ، تتلطفُ المعبودةُ وتكتبُ لك...!

- ذلكَ المساءَ ترجعُ إلى المقاهي العامرةِ بالأضواءِ،
وتطلبُ كأساً من الجعةِ أو من عصيرِ الليمون...
- لا نكونُ جاذبينَ حقاً في السابعةِ عشرةِ
وعندما يكونُ لنا في طريقِ الزهرةِ أشجارُ زيزفونٍ خُضرِ.

٢٩ أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠

الشر (*)

بَيْنَا تَصْفُرُ التَّهَارَ كُلَّهُ الصَّلِيَّاتُ الحُمْرُ
للمدفعِ الرَّشَاشِ فِي السَّمَاءِ الزَّرْقَاءِ عِيرَ المَتْنَاهِيَةِ؛
وَتَتَهَاوَى الصَّفُوفُ، حُمْرَاءُ خَضْرَاءُ^(١)، فِي النِّيرَانِ كُتْلَةً وَاحِدَةً
فِي جَوَارِ المَلِكِ^(٢) المَاطِرِ عَلَيْهَا بَتَوِيخَاتِهِ؛

وَبَيْنَا يَهْرَسُ جَنُونٌ مَرُوعٌ
مَائَةً أَلْفٍ رَجُلٍ، صَانِعاً مِنْهُمْ كَوْمَةً مُدَخَّنَةً؛
- يَا لِلْقَتْلِ البُؤْسَاءِ! فِي الصَّيْفِ، فِي العُشْبِ، فِي فَرْحِكِ أَيْتِهَا الطَّبِيعَةُ!
أَنْتِ يَا مَنْ أَنْشَأْتَ هَؤُلَاءِ الرِّجَالَ بِقِدَاسَةٍ!....-

- ثَمَّةَ إِلَهٍ يَضْحَكُ فِي مَذَابِجِ الكَنَائِسِ لَشِرَاشِفِ الدَّمَقْسِ،
لِلبُخُورِ يَضْحَكُ وَكُؤُوسِ القُدَاسِ الذَّهَبِيَّةِ الكَبِيرَةِ؛
ثُمَّ يَسْتَسَلِّمُ لِلنَّوْمِ فِي هَدَهْدَةِ التَّسَابِيحِ،

(*) قصيدة مستوحاة موضوع من حرب ١٨٧٠ العرسية الروسية. هذا ما تشير إليه ألوان الرّات العسكرية،
حُمْرَاءُ لِلْعُرْسِيِّينَ، وَخَضْرَاءُ لِلألمان. إدانة لفضيحة الحرب، وكذلك، عِبرَ فكرة عدم الاكتراث
الإلهي، لَصِمْتَ رِحَالُ الكِبَسَةِ أَوْ تَوَاطَوْهُمْ.

(١) أي من الطرفين: الجنود الفرنسيين، وكانت يَزَاتُهُمُ العسكِرِيَّةُ حُمْرَاءُ، والروسِيَّينَ، سَرَاتُهُمُ الحُصُر.

(٢) يرى مرونيل أن هذا الملك يمكن أن يكون الإمبراطور الفرنسي نابليون الثالث أو ملك روسيا غيوم

Guillaume، فالشاعر يدين الحرب بعمامة

ويستيقظُ عندما تَهْبُهُ أمهاتُ مُتَكَوِّماتٍ
في الضُّمَيِّ، باكياتٌ تحتَ الطَّاقِيَّاتِ السُّودِ المتيقة،
فلساً كبيراً صررته في مناديلهنَّ!

غضبات القياصرة(*)

على امتداد الحشائش المزهرة^(١) يتمشى الرجلُ الشاحبُ القسَمات
في لباسه الأسود حاملاً لفافةً تبغ بين الأسنان:
الرجلُ الشاحبُ القسَماتِ يتذكّرُ أزهارَ «تويلري»^(٢)
- عينه الكاوية تطلق أحياناً نظرةً لاهبة...

فالإمبراطورُ ثملٌ سبيّ خلاعه العشرين!
كانَ قد قالَ لنفسه: «- سأنفخُ على الحرية
برهافة، كمن ينفخ على شمعة!»
وهي ذي الحرية تنبعث! يشعرُ هوَ ببالحِ الثَّصَبِ!

مأسورٌ هوَ. - عجباً!، أيُّ اسمٍ ينتفضُ على شفّتيهِ الضامتين؟
وأيّ ندمٍ مُبرِّمٍ يا تُرى يؤرِّقه؟
لن نعرف. الإمبراطورُ عينه ميتة.

(*) هجاء واضح للإمبراطور نابليون الثالث، الذي كان الألمان قد أسروه في "سيّدان" Sedan في لثاني من أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠. شحونه الذي تصفه القصيدة كان حقيقياً، سه الرص والأمر، وكذلك نظرته الكاوية التي تصدر عنها أحياناً التماعات مفاخرة. على أنّ صيغة الجمع في العنوان تعرب عن ية راسم في تعميم تجربة الطّماة الأليمه.

(١) يُذكرُ مروبيل بأنّ هذه هي حشائش قصر فيلهيلمشويه، حيث اعتقل الألمان نابليون الثالث

(٢) حدائق معروفة باريس كات تصمّ أحد القصور الملكية.

ربما كان يتذكر شريكه ذا النظارتين^(١)...
- وكما في أمسيات سان-كلو^(٢)، يرى سحابة
زرقاء خفيفة تنصاعد من لفافته المشتعلة.

(١) هو إميل أوليفيه Emile Olivier ، الذي كان في البداية معارصاً للإمبراطور، وبعد تعيينه رئيساً للوزراء أعلن في تموز/ يوليو ١٨٧٠ الحرب على بروسيا بكامل برودة الأعصاب.

(٢) القصر الذي كان يقيم فيه الإمبراطور، قرب باريس، وكان مسرح أعياد ناخذة.

حلم من أجل الشتاء(*)

- إلي...ها

في الشتاء، سَنَمضي في قاطرةٍ ورديةٍ صغيرة
لها وسائلُ زُرُق.
سَنشعرُ بالرَّغْبِ. عَشٌّ من القَبْلِ المَجْنُونَةِ سيكون مطروحاً
في كلِّ ركنٍ وثيرٍ.

سَنُغمضينَ عينيكِ، لكيلا تزي، عبرَ الزجاجِ،
تكشيرةَ الظَّلَالِ المسائيةِ،
هذه المسوخَ الشَّرْسَةَ، هذه الدَّهْمَاءَ
من شياطينِ سودٍ وذئابِ سودٍ.

ثمَّ تُحسِنينَ في وَجنتكِ بِخَدشٍ...
وعلى امتدادِ جِدِّكِ سَتَعْدُو
قُبلةً صغيرةً كمثلي عَنكَبوتٍ هائجٍ...

(*) قصيدة كُتِبَتْ في القطار، فهي ترتبطُ بهربِ رامبو من منزل العائلة إلى بروكسيل ومدن الشمال الفرنسيين ٤ و ١١ تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧٠.

ستقولين لي، حانية الرأس: «ألا ابحث!»،
- وستمهّل في البحث عن هذه الدويّة
- التي ما أكثر ما تُسافر...

في القطار، ٧ تشرين الأول / أكتوبر ١٨٧٠

النائم في الوادي(*)

هو مُنْخَفَضُ خُضْرَةٍ يَغْتِي فِيهِ نَهْرٌ
يُلْصِقُ بِالْعُشْبِ كَيْفَمَا اتَّفَقَ نَثَارَ فِضَّةٍ؛
وَمِنْ عَلَى الْجَبَلِ الْأَسْمُ تَبْعُثُ بِلَالَانِهَا الشَّمْسُ:
هو وادٍ صَغِيرٌ بِالْأَنْوَارِ يَرِغُو.

جَنْدِيٌّ يَافِعٌ، فَاعِزُّ الْقَمِ، مَكْشُوفُ الرَّأْسِ،
سَابِغُ الْمُتَغَيِّبِ فِي الْجَرَجِيرِ الْأَزْرَقِ النَّدِيِّ،
يَنَامُ مُضْطَجِعاً فِي الْعُشْبِ، تَحْتَ غَيْمَةٍ،
شَاحِباً فِي سَرِيرِهِ الْأَخْضَرِ حَيْثُ يَنْهَمُرُ التَّوْرُ.

(*) من أشهر قصائد رامبو، تُعَلِّمُ في المدارس الفرنسية، وطالما رأى فيها الشراح مرثية لجندي وإدانة للحرب. إلا إنَّ جان-فرانسوا لورون Jean-François Laurent (نشرة أريلا)، يقترح قراءة أخرى أكثر تعقيداً تتراكم مع القراءة الأولى ومع صورة الجندي الذي تصفه القصيدة. فالثقوب الحُمر في جسد الحندي وهيته الوادعة واتسامته للموت، هذا كله يذكّر بصلب المسيح. ثم إنَّ زهور الدُّلُوث بعسها تحيل إلى العنف (واسمها الأصلي هو "سيف الغراب"). كما ينتمي نوات الجرحير إلى فصيلة "الضليبيات". بدلالة هذه العناصر المتراكمة التي توحى بكتابة مرموزة (كتابة في شيفرة)، ربما كان رامبو يصوِّر عزَّ الحندي القَتيل مسيحاً حديثاً، أو يقدِّم كتابةً عن الشاعر بعامة، المحكوم عليه بالعودة إلى التراب، والذي تحتضنه الشمس مع ذلك. وكما يلاحظ القارئ، فنحن لا نعرف أنَّ "النائم" قَتيل قبل بلوغ الآيات الأخيرة. إلا أنَّ المرموزة "dormeur" ("نائم") في العنوان تنصَّن في آخرها الفعل "meurt" ("يموت"، لا سيما وأنَّ الحرف "t" في آخره لا يُلْغَطُ). فكان الموت معلناً عن هنا بصورة مرموزة، نادى ذي بده

في نباتِ الدُّلْبُوثِ قَدَمَاهُ؛ رَاقِدٌ هُوَ.
يَيْتَسِمُ كَمَا يَيْتَسِمُ طِفْلٌ عَلِيلٌ، إِنَّهُ يَقْوُ:
هَدَهْدِيهِ أَتَيْهَا الطَّبِيعَةُ بِحَرَارَةٍ: هُوَ يَشْعُرُ بِالْبَرْدِ.

لَيْسَ تُرْجِفُ المَطْوَرُ مَنْخَرِيهِ؛
رَاقِدٌ هُوَ فِي الشَّمْسِ، يَدُهُ عَلَى صَدْرِهِ
الْمُتَطَامِنِ. وَلَهُ فِي جَنْبِهِ الْأَيْمَنِ ثِقْبَانِ أَحْمَرَانِ.

تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧٠

في الحانة الخضراء(*)

الخامسة مساءً

من ثمانية أيام، مزّقتُ حذائي
على حصباء الدّرب. كنتُ عائداً إلى شارلروا.
في الحانة الخضراء: طلبتُ شطائر
بالزّيدة ولحماً قديداً شَبّة بارد.

تحت الطّاولَة الخضراء، في غاية السّعادة،
مددتُ رجليّ وتأمّلتُ الصّورَ البالغة السّداجة
في نُجود الحائط. يا للزّوعة عندما جلبتُ لي
الفتاة ذات الصّدر الهائل والعينين المَرَحَتَيْن،

- هذه ليست ممّن تُخيفهنّ قُبلة! -
جلبتُ لي ضاحكةً شطائر بالزّيدة
ولحماً قديداً فاتراً، في طبقٍ مُزيّنٍ بـرُسوم،

(*) ترتبط القصيدة، بدلالة تاريخ كتابتها، بالهرب إلى بلجيكا. وفي الطّريق إليها، قريباً من شارلروا، هناك بالفعل حانة اسمها "البيت الأخضر" La Maison verte (كان كُنّا فيها، حتى الآن، مطلباً بهذا اللون). قصيدة انتصارية، كلّها شهوة واندفاع، يبعث عليهما الهروب من منزل العائلة ودخول العالم.

لحمًا وردبًا وأبيض^(١) يُعطره حصّ ثوم
- ثم ملأْتُ لي كوبَ الجعة الضخَمَ بالزُّيْدِ
الذي كانَ يُذهِبُه شعاعُ شمسٍ متأخِّر.

تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٧٠

(١) يذكر لورون (نشرة آرنبا) بأن هذين اللونين، الأبيض والوردي، إن كانا هما لونا اللحم الفديد (سرايح الجنون) العاديان، فهما يتعديان لدى راسبو هذا الملمح الواقعي، ويتكززان في أكثر من قصيدة، دلالة على البهجة والانفتاح الشهواني.

الماكرة(*)

في صالة الطعام البنيّة التي كانت تعطرُها
رائحةُ برنيقٍ وفواكهٍ، بانسراح
أجهزتُ على طبقٍ لا أدري من أيّ طعامٍ بلحيكتي،
ثمّ تمددتُ في مقعدي الواسع.

رحتُ آكلُ مُصغياً لساعةِ الجدار، - سعيداً وصامتاً.
وإذا بالمطبخِ يفتحُ وتنبعثُ منه نفحة،
- ثمّ جاءتِ الخادمةُ، لا أدري لمّ،
نصفُ محلولةِ الشال، مُمَسَّطَةُ الشعرِ بكلِّ مكر

وبينا تجولُ بإصبعها الصّغيرةِ الرّاجفةِ
على خذّها، ذلكَ المخملِ من دُرّاقٍ أبيضٍ وورديّ،
مأطّةٌ عن عبثٍ شفّتيها الطّفليّتين،

(*) ترتبط هذه القصيدة سابقتها، فهي من قصائد الهرب من منزل العائلة أيضاً. ويرى ستيمنز أنّ "الماكرة" يمكن أن تكون هي الفتاة نفسها التي تقدّم لرامسو الطعام في القصيدة السابقة.

جَعَلْتُ تُرْتَبُ قُرْبِي الْأَطْبَاقَ لُتُرَوِّحَ عَنِّي؛
 - نَم، لَا لَشَيْءٍ، - وَبِالطَّبْعِ طَمَعًا بِقُبْلَةٍ،
 هَمَسْتُ: شُمُ إِذْنٍ، أَصَبْتُ بِبَرْدَةٍ عَلَى الْخَدِّ...^(١)

شارلروا، تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧٠

(١) إِنَّ قول الفتاة: 'أصبت ببردة على الخد' يُخفي دهوة إلى قبلة. وفي المفردة 'بردة' (اسم مزة غير موجود في العربية) نحاكي تأنيث الفتاة للبرد (une froide). إعتقد بعض الشراح أَنَّ رامبو يُدخل هنا لغة لسان مقصودة، ولكن رونيل يذكر أَنَّ هذا الاستعمال موجود في الفرنسية المحكية في بلجيكا (حيث تتوقع القصيدة)، وقد يكون رامبو أفاد منه ليجمع في البيت بين المذكر (هو) والأنثى (الفتاة).

إنتصار ساربروك الصارخ

الذي نيلَ وسطَ هتاف «عاشَ الإمبراطور»
نقش بلجيكي صارخ الألوان، يُباع في شارلروا،
مقابل ٥٣ سنتيماً^(١)

الإمبراطورُ في الوسطِ، في أبهة احتفالية
زرقاء وصفراء، يمضي بصلاية على جواده الألق؛
بالغ السعادة لأنه يرى وردياً كل شيء،
شرساً كمثّل زفس، رقيقاً كمثّل أب^(٢)؛

في الأسفل، الجند الطيّون النائمون في قيلولة
قربَ طبولهم المذهبة ومدافعهم الحمر،

(١) في ساربروك وقع أزل اشتباك مع الروسين في حرب ١٨٧٠ كان صغيراً وبلا أهمية ولكن الضمف
الفرنسية قدّمته كما لو كان انتصاراً حاسماً لفرنسا والإمبراطور نابليون الثالث نفسه أعرب عن رهو بالغ
وتناهى شجاعه ابنه الأمير الإمبراطوري (كان قد رافقه إلى المعركة، متعرجاً على الأرحح، فلم يكن
لديه أكثر من أربع عشرة سنة). وهناك لوحة لأينال Epinal تمجد الواقعة، وربما كان رامو يستهدف
هذه اللوحة بالذات في مسرحيته، ويقدم عنها قراءة سياسية، لا سيما وأنّ الألمان يأسرون نابليون
الثالث بعد شهر واحد من هذا الانتصار الفرنسي الكاذب.

(٢) رفق أبوي يحد تفسيره في أنّ نابليون الثالث كان يشهد، كما أسلفنا في القول، 'معمودية نار' ابنه
الأمير (أي خوصه القتال لأوّل مرّة).

ينهضون بلطف. يتو^(١) يرتدي سترته،
ويلتفت إلى القائد ويروح يسكر بالاسماء الكبيرة!

إلى اليمين، دومانيه^(٢) يستند إلى أخمص بندقيته،
ويحس بعلائقه الشائكة وهي تقشعر،
ثم: «عاش الإمبراطور!». جازة يظل لازماً الصمت...

فجأة تطلع قلنسوة، كمثل شمس سوداء... - في الوسط،
ينهض من انبطاحه بوكيون^(٣)، أحمر وأزرق،
وبالغ السذاجة يكشف عن قفاه: «من أي شيء؟»...^(٤)

تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧٠

(١) أنموذج للجندى الساذج في تلك الحقبة، وفي اسمه نفسه: Pitou ما يدهو إلى السخرية. ويشير
برونيل إلى أن مغنياً محباً للملوك كان يحمل هذا الاسم.

(٢) Dumanet بطل قصة مصورة، مثال للجندى الميقان الأخرق.

(٣) Boquillon حدي هو أيضاً، أخرج في لفته وسلوكه (إنبطاحه أمام الإمبراطور، وكشفه له عن
قفاه...). وهو في الأصل بطل صحيفة ساخرة اسمها "فانوس بوكيون" *La Lanterne de Bouquillon*

(٤) يقصد بوكيون بإجابه الضريحة والساذجة هذه: "مم يعيش الإمبراطور؟"، بها يرذ على هناك:
"عاش الإمبراطور" الذي أطلقه جاره.

الخزانة(*)

هي خزانة عريضة منحوتة؛ خشب سنديانها القديم،
والقاتم اكتسب ملمح الشيوخ الطيب؛
الخزانة مفتوحة، وفي ظلها ثريق
ما يشبه دفن نبيذ معتي، أو عطوراً تغوي؛

إنها تغص بركام من سقط المتاع،
ثياب عطنة وصفراء، وجرق
لنساء أو أطفال، دنيتات حائلة ألوانها،
وجمادات جذات رُسئت عليها عنقاوات مغرب؛

- هنا تجدون الميداليات، وخُصلاً
من شعور بيض أو شقر، وضوراً شخصية وأزهاراً جافة
يمتزج أريجها بأريج فواكه.

(*) بين قصائد الهرب هذه، الممتحة جميعاً على المستقر، تشكل هذه القصيدة، التي تصف خزانة عائلية محتملة بالأشياء المعمة بالذكريات، استثناءً إلا أن يار برونيل Pierre Brunel (شجرة أرليا) يرى أنها إنما تكمل السلسلة، إذ تصحح عن حنين إلى ماضي عائلي، حقيقي ومتصالح، كان هو ما ينقص رامبو بشدة. وهي تذكر سحرمة الأوبس المقفلة في 'حلوان اليتامى'.

- يا خزانة العهد الخوالي كم تعرفين من حكايات،
وتوذين لو رويت حكاياك، وإنك لتصحين
عندما تُفتح ببطء رُفتاك السوداوان الكبيرتان.

تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٧٠

بوهيميائي

(فنتاسيَّة) (*)

وانطلقت سائراً، قبضتاي في جيوبَي المفتحة؛
ومعطني هو الآخرُ صارَ مَحْضَ فكرة^(١)؛
رحتُ تحتَ السَّماءِ، يا ربَّه الشُّعرا، منقاداً لكَ تماماً؛
آه، للآ لا^(٢) كم من الغرامياتِ الزائغةِ بها حلمتُ!

كانَ في سروالي الوحيدِ خَزَقٌ واسع.
- وكمثلِ بوسيه^(٣) صغيرِ حالِمٍ، كنتُ في مسيرتي أداعب

-
- (١) في ياء النسبة في "بوهيميائي" إحالة لا إلى حياة التسكُّع وحدها (وهو المعنى المألوف للمفردة)، بل كذلك إلى بلدٍ خياليٍّ ينشده المتسكِّع في تجوابه. تعبّر القصيدة، كما يرى متبنتمز، عن التحام بالتجارب الذي يجتذب المرء بصورة لا تقبل المقاومة ويغلّف عناصر الواقع بغلالة من السُّحر.
- (٢) كتب: idéal، يترجمها البعض إلى "مثالي"، ولكن في أصل هذه الصِّفة تقيم المفردة ' idée ' (فكرة) يقصد أنَّ معطفه، من عتقه، صارَ لا أكثر من "فكرة معطف"، فكانه غير موجود.
- (٣) يرى أنطوان آدم في هذا الترتيم تحويلاً للتبر مقصوداً من لدن راصو: تعد الكلمات الاحتمالية الثيلة (السَّماء، ربَّه الشُّعر) يُدخل نفمة طفولية شبيه عامية.
- (٣) هو، في الحكايات المرنسية، صغير خرج متسكِّعاً في العابة، ومن أجل العودة راح يُعلِّم طريقه بفتات من الخبز جاءت الرَّاويزير بعده والتهتتها. فهو يرمز إلى براءة الصُّغار وانعدام الحيطة لديهم.

قوافي كمثل حبات منسحة. كأن نُزلي هو كوكبُ الدُّبِّ الأكبر^(١)
- ولنجمي في السماء حفيف ناعم.

وأنا كنتُ أصغي إليها، جالساً على قارعة الدرب،
في أماسي أيلول الرائقة شاعراً بالتدى
وهو يقطرُ على جبيني كمثل خمير قوّة؛

ثم، ناظماً وسط الظلال العجيبة قوافي،
سحبتُ سيورَ حداثي الممرقين
كانها أوتارُ قيثارة، واحدى قدمي بإزاء قلبي

(١) كوكبة نجوم معروفة. يقصد بالطبع أن مزله هو الطيعة العارية، ويرى سينمتر هنا تجديداً بالغ الفريدة
للتعبير الفرنسي الشائع. * *dormir à la belle étoile* * (النوم تحت النجم الشاهر أو المبيت في
العراء).

قلب تحت جبة

العالم الحميم لتلميذ في مدرسة الرهبان قصة قصيرة (*)

... آه يا تيموتينا لابينيت! اليوم، وقد ألبسوني الرداء المقدس، يطيب لي أن أتذكر الهوى الفاتر الآن والذي برقد تحت الجبة، هواي الذي كان، في

(*) هنا ترجمة لقصة قصيرة ساخرة ذكر جورج إيزامبار، أستاذ رامبو في المدرسة الثانوية، أن هذا الأخير سلمه نصها في ١٨ تموز/ يوليو ١٨٧٠. ولم يجرؤ إيزامبار ولا بريشون، صهر الشاعر، لا ولا حتى فرلين على نشر هذه القصة "الفاضة"، فلم تر النور إلا في ١٩٢٤، إذ نشرها أندريه بريشون ولوي أراغون مصورة بخط مؤلفها. وشكل هذا النص إحدى الحجج الأساسية للثوريين في سجلهم ضد پول كلوديل الذي كان يقول بصدور رامبو في شعره عن كاثوليكية غير راعية. وسوف يجد القارئ المتمكن بين هذه القصة وقصائد رامبو المعاصرة لها وحدة أو تقارباً في اللغة وطبيعة السخرية والاهتمامات الفكرية. وإلى السخرية النافذة على مستوى السطح، نلاحظ، منذ هذه الفترة المبكرة، ولع رامبو بالكتابة المرموزة (كتابة في شيفرة) والتعريض الكنائسي. فمراكمه لأسماء الآلات الموسيقية من قيثارة وريابات وسواها، ولأسماء أعضاء الجسم البشري، ووصفه للأنف بخاضعة، وللحاجات الاستعمالية ("الطاسة" خصوصاً) والماكولات (اللحم القديم)، الخ، هذا كله يتيح له الإكثار من التلميح إلى الأعضاء الذكرية والأنثوية. والعنوان نفسه ينفي قراءته قراءة رمزية، فلا يتعلق الأمر بقلب تلميذ كهنوتي فحسب، بل بكيان كامل يقع في الحرمان محتقلاً في جبة. هكذا يستشف القارئ أن هذه القصة، إذا ما هي قوتت بعض، إنما تندرج في مراجعات رامبو النقدية للخلفية الأدبية والذهنية السائدة في شعر فترته وأدبها. وهو لا يسقط سحره الرمزية على أجواء المدارس الدينية ومجمل العقيدة الدوغمائية فحسب، بل كذلك على الزوج الزومنتيقية السائدة في زمنه. روح يسخر من ميوعتها الشعرية عبر القصائد الغزلية المضحكة التي يعيرها لبطل القصة، بلعنتها البالغة الشبه بلغة لامارتين، وخصوصاً عز عزج البطل عن الإمساك بإشارات محيطه المناوئ له، والساخر من رعوته، لا يعيها هو إلا بعكس معابها كل مرة.

العام الفائت، قد جعل قلبي الفتى يخفق تحت معطفي، معطف التلميذ في مدرسة الزهبان!....

الأول من نوار، ألف وثمانمائة و.....^(١)

..... هوذا الربيع. شتيلة كزمة الأب فلان تُبرعم في أصيصها المبطن بالتربة، وشجرة الحوش تعلوها هي أيضاً براعم صغيرة وناعمة أشبه ما تكون على أغصانها بقطرات خضر. أمس، وأنا خارج من الدرس، رأيت عند نافذة الطابق الثاني ما يشبه الفطر الأنفي لرئيس الدّير^(٢). حذاء ج.، يبعثان رائحة دريهة نوعاً ما، ولقد لاحظت أنّ التلامذة صاروا يكثرّون من الخروج لـ... في الحوش^(٣)، هم الذين كانوا يعيشون في قاعة الدرس كمثّل الخلد، محشورين، كل غائص في بطنه، تالعين بوجوههم المحمّرة صوب الموقد، أنفسهم ثقيل وحار كمثّل نفس الأبقار الآن صاروا يطيلون المكث في الهواء الطلق، وعندما يؤوبون، فإنهم يتهانفون^(٤) ويزرّون بناطلهم بعناية، - كلاً، أقصد ببالغ البطء - وبشيء من التفتن، فكانتهم يتلذذون تلقائياً بهذه العملية التي ليست بحذ ذاتها إلا شيئاً شديداً الابتذال...

٢ نوار...

نزل رئيس الدّير أمس من حجرته، مغمض العينين، مخفياً يديه، وجلاً، مبتدأ، وراح يجرّج على مدى بضع خطوات خفيه خفي الكاهن!...

هوذا قلبي يواصل في صدري عزفه، وهوذا صدري يواصل الخفق بإزاء

(١) جميع النقاط في هذا النص هي من وضع رامبو، إيعاء بفراغات في دفتر يوميات البطل ليونار. في الحواشي التالية نفيد، من حيث المملوعات التاريخية، من حواشي جان-لوك ستينمز في نشرته للأناكس الكاملة.

(٢) يشبه أنف رئيس الدّير بالمطر، كما شبه، في "إقعاءات"، أنف الزاهب ميلونوس بـ "مذخة لاجمة" (المذخة حيوان من المحوفاات).

(٣) وضع بدل الفعل نقاطاً ليوحي، على سبيل السّحرة، بحياة ليونار، "بطل" القصة وراويها، ومن الواضح أنّ الفتي يخرجون هنا للتبول.

(٤) يتغامزون ويضحكون ساخرين.

مكتبيّ الوسخ! آه! كم أمقت الآنّ العهد الذي كان التلامذة فيه أشبه ما
يكونون بجماعز صغيرة تنضح في ثيابها القذرة عرقاً وتغفو في مناخ الدرس
المتعفن، تحت ضوء الغاز، وسط حرارة الموقد الباهتة!... أمطّ ذراعي!
أنتهد، وأمدّ ساقَيّ... إني أحسّ في رأسي بأشياء، آه بأشياء!...

٤ نوار...

تصوّري، أمس، تجاوزتْ حدودَ احتمالي: فنشرتْ كالملاك جبرئيل
جناحي قلبي. نفحة الفضاء المقدّس اجتاحتْ كياني! فأمسكتُ برّابتي
وجعلتُ أنشد:

ألا اقتربي

أنتِ يا مريمَ العظيمة!

أيتها الأمّ العزيزة!

ليسوع العذب!

المسيح المقدّس!

آه أيتها العذراء الحبلى

أيتها الأمّ المقدّسة

حققي آمالنا!

آه لو علمتْ بالانثيالات السريّة التي كانت تهزّ روحي وأنا أوزق هذه
الوردة الشعرية! أخذتُ قيثارتي وكصاحب المزامير^(١) جعلتُ صوتي البريء
والضافي يتعالى في آماذ السماء! آيها العليّ في أعلى أعاليك!

.....

.....

(١) السيّ داود.

وا أسفاه! لقد طوى شعري جناحيه، ولكتني، كمثّل غالبله، سأقول
 احب وطأة الإهانة والتعذيب: «ومع ذلك فالأرض تدور، تتحرك!» (اقرأوا:
 [الجناحين] يتحركان!). عن انعدام حيطة أسقطت ورقة البوح السابقة...
 «هنر عليها ج.»، وهو أشرسُ الجانسينين^(١) طراً، وأكثر مأجوري رئيس الدير
 برمتاً، وسلمها إلى سيده في السر. لكن هذا المسخ نفسه، لكي يجعلني أرزح
 «حت إهانة الملا أجمع، أطلع جميع أصحابه على شعري!

أمس، استدعاني رئيس الدير. دخلت دارته، وها أنا مائل أمامه، واثقاً من
 دواخلي تماماً: كانت الشعرة الضهباء الوحيدة الباقية له تقشعر على جبهته
 الضلعاء كمثّل برقي خاطف. ومن شحم بدنه تنبثق عيناه، هادتين مع ذلك
 وعامرتين بالسلم. وأنفه، البالغ الشبه بمذقة، تحركه رعشته المعهودة: كان
 يسس به «أوريموس»^(٢): فبلل أقصى إبهامه وقلب بضع صفحات من كتاب
 وأخرج ورقة صغيرة وبسخة ومطوية...

يا!!!!!!!!!!!! مريم العظيمة!

أبيستها الأم العزيزة!

ثم راح يحطّ من قدر شعري! ويبصق على وردتي! وطفق يقلّد سلوك
 بريدوازون^(٣) ويوسف ويتصنّع الحُمن ليلوث هذا النشيد البتولي ويُنجسه. راح
 يتأتّى ويُطيل كلّ مقطع نتهانف ممثلي بحقد مركّز: وعندما بلغ البيت

(١) الجانسينيون هم أتباع الزاهب الهولندي كورنيليوس جانسن (باللاتينية حانسيوس، ١٥٨٥-١٦٣٨)،
 شاع مذهبه في أوروبا وكان هو وأتباعه يُعدّون هراطقة.

(٢) فاتحة صلاة لاتينية، وتكلمتها: «يُصلّ من أجل اليهود العائنين بالإيمان».

(٣) يقصد أنّ رئيس الدير راح يقلّد شاكلة بريدوارون في الكلام، وهذا الأخير من شخصيات «رواح
 فيغارو» لومارشيه Beaumarchais؛ وهو في المسرحية محلف عدليّ تمتاز وشديد التكلف. ولا
 ينصح إلى من يلمح رامبو عبر اسم «يوسف»، ولعله يقصد عضواً في جمعية «إخوة القديس يوسف»
 الرهبانية وكان أفرادها، حسب ستينتر، يُلَقَّبون بالكهلاء.

ثم وضع يده على كتفي وعلى عنقي، وتوهجت عيناه وراح يطالبني بالكلام على انفراج الساقين هذا... تصوّري، أودّ أن أقول لك إنّ الأمر كان مقرفاً حقّاً، أنا الذي يعرف ما تعنيه تلك المشاهدة!... وهكذا فقد وشوا بي واعتابوا فؤادي وخفّري، - وما كان في مقدوري أن أحتجّ على كلّ ذلك، ما دامت التقارير والرسائل الغفل التي يكتبها التلامذة بعضهم ضدّ البعض الآخر لرئيس الدّير مرخّصة، بل مطالباً بها - وها أنا في هذه الحجرة، أخضع لمُداعبات ذلك البدين... آه يا لفظاعة الدّرس الرّهباني!

.....

١٠ نّوار...

أواه! زملائي شريرون وفاسقون بصورة فظيعة! في الصّف، كان جميع عديمي الإيمان هؤلاء عارفين بحكاية أبياتي، وآنى التفتّ قابلت وجه د. المصّاب بالرّبو وهو يوشوش لي: «وقيثارتك؟ وقيثارتك؟ ودفتر يومياتك؟»، ثمّ يستأنف الأحقّق ل.: «ورباتك؟ وقيثارتك؟»، ثمّ يتهامس الثلاثة أو الأربعة في جوقة: «يا مريم العظيمة... أينها الأمّ العزيزة!...»

أما أنا، فإنني لغبّي أحقّق: صحيح أنّي، يا يسوع، لا أضرب نفسي!، ولكنني لا أشي بأحد، لا ولا أكتب رسائل غفلاً، ثمّ إنّني لديّ شعري المقدّس وحيائي!

١٢ نّوار...

ألا تحزّرتَ لموت حبّاً؟

الرّهرة تقول لي: «مرحباً»، والطائر يقول لي: «صباح الخير»:

مرحباً: إنّهُ الرّبيع! ملاك الحنان!

ألا تحزّرتَ لم أغلي ثملاً؟

أنتَ يا ملاك جدّتي، ويا ملاك مهدي،

ألا تحزّرتَ أنّي أنحوّل إلى طائر،

أَنْ رَبَاتِي تَشْعُرَ وَجَنَاحِي يَخْفَقَانِ

كَمَثَلِ شَحَرُورٍ؟...

هذه الأبيات نظمناها أمس، في أثناء الاستراحة. دخلتُ إلى المصلّى واعتكفتُ أمام أحد كراسي الاعتراف، وهناك قُيِّضَ لـشِعْري أن يختلج في صدري ويحلّق، في مناخ من السكون والحلم، صوب مدارات العشق. ولَمَّا كانوا يخطفون من جيوبي أدنى ورقة، في النهار والليل، فقد خُطِّتْ هذه الأبيات في أسفلِ رداي الأخير، هذا الذي يلامس جلدي مباشرةً. هكذا، في أثناء الدرس، أجزّ مقطوعة شِعْري تحت الثياب، لصق قلبي تماماً، وأضمتها طويلاً بينا أحلم...

١٥ نَوَار...

تسارعَت الأحداث منذ قمتُ باعترافي الأول، أحداثٌ باذخة لا بد أنها ستؤثر على مجرى حياتي القادمة والحميمة تأثيراً رهيباً ولا شك!

يا تيموتينا لا بينيت إنني لأعبدك!

يا تيموتينا لا بينيت إنني أعبدك! أعبدك! دعيني أغني على هودي، كما كان صاحب المزامير المُلهم يغني على سنطوره، كيف رأيتك وكيف وثب قلبي إلى قلبك من أجل عشقٍ أبدي!

كان الخميس هو يوم الفرصة: نخرج فيه لساعتين اثنتين، فخرجتُ: كانت أمني قد قالت لي في رسالتها الأخيرة: «إذهب يا بني لأمضاء نهار فرصتك بلا هموم في منزل السيد سيزاران لا بينيت، صديقي للمرحوم أبيك، فيبغني أن تتعرّف عليه يوماً ما قبل رسامتك»^(١)....

... فتقدّمتُ إلى السيد لا بينيت^(٢) وعرفته بنفسي، ولقد كان كثير التكرم

(١) الرسّامة هي تخرّج تلميذ الإكليروس وبلوغه مرتبة الزّاهب.

(٢) يرى جان-فرانسوا المورون (نشرة آرليا) في هذا الاسم: سيزاران لا بينيت Césarin Labinette، تعريضاً للإمبراطور نابليون الثالث، الذي طالما سناه راسو باسم سلطه الزّوماني قيصر Cesar، الذي يجد اسمه في بداية اسم سيزاران. وفي الاسم "لا بينيت"، الذي لُقِّقه رامبو، ببرة بدامّة مقصودة.

هلمْ إِذْ أَحَالَنِي إِلَى مَطْبَخِهِ بَدُونِ أَنْ يَنْبَسَ بِنْتِ شَفَةِ: بَقِيَتْ ابْنَتُهُ تِيْمُونِيَا^(١)
 « حَبْدَةٌ مَعِي، وَأَمْسَكْتُ بِخَرْقَةٍ وَرَاحَتٍ تَمْسَحُ طَاسَةً كَبِيرَةً مُسْتَدِيرَةً عَصَرَتْهَا
 إِلَى قَلْبِهَا، ثُمَّ قَالَتْ لِي، فَجَاءَتْ، بَعْدَ بَرَهَةٍ طَوِيلَةٍ مِنَ الصَّمْتِ: «وَإِذْنُ، يَا سَيِّدَ
 أَمَّ نَارِ؟»...

حَتَّى تِلْكَ اللَّحْظَةِ، كَانَ قَدْ أُرِيكَنِي أَنْ أَجِدَنِي وَحِيداً مَعَ هَذَا الْمَخْلُوقِ
 الْمَتِيِّ فِي ذَلِكَ الْمَطْبَخِ، فَخَفَضْتُ عَيْنِي وَجَعَلْتُ أَرْدَدُ فِي قَلْبِي اسْمَ الْعِذْرَاءِ
 الْمُقَدَّسِ: رَفَعْتُ جَبِينِي وَأَنَا مُحَمَّرُ الْوَجْهِ، وَأَمَامَ جَمَالِ مُحَدَّثَتِي لَمْ أَقُوْ إِلَّا
 عَلَى التَّطَلُّقِ بِكَلِمَةِ «أَنْتِي» وَاهِيَةً جَدّاً...

كَمْ كُنْتُ جَمِيلَةً يَا تِيْمُونِيَا! لَوْ كُنْتُ رَسَاماً لَخَطَطْتُ مَلَامِحَكَ الْمُقَدَّسَةَ
 فِي لَوْحَةٍ أَهْبَاهَا هَذَا الْعُنْوَانُ: «عِذْرَاءُ الطَّاسَةِ!». لَكِنِّي لَسْتُ سَوَى شَاعِرٍ، وَلَا
 يَقْدِرُ لِفَتْيِي إِلَّا عَلَى الْإِحْتِفَاءِ بِكَ احْتِفَاءً يَشُوْبُهُ النِّقْصُ...

كَانَ الطَّبَاطُخُ الْأَسْوَدُ، الَّذِي تَتَقَدُّ الْجَمْرَاتُ فِي ثَقْوِهِ كَمَثَلِ عَيُونٍ حُمْرَاءَ،
 يَبْعَثُ مِنْ قُدُورِهِ الْمُحْفُوفَةِ بِخِيُوطِ نَحِيفَةٍ مِنَ الدِّخَانِ رَائِحَةَ سَمَاوِيَّةٍ لَشُورْبَةٍ
 بِاللَّهْنَانَةِ وَاللَّوْبِيَاءِ. وَأَمَامَهُ كُنْتُ أَنْتِ، يَا عِذْرَاءَ الطَّاسَةِ، تَمْسَحِينَ طَاسَتِكَ
 مُنَشَّمَةً بِأَنْفِكَ الرِّقِيقِ رَائِحَةَ الْخَضَارِ وَنَاطِرَةً إِلَى هَزِكِ السَّمِينِ بِعَيْنَيْكَ
 الْجَمِيلَتَيْنِ الرَّمَادِيَّتَيْنِ! كَانَتْ خَصْلُ شَعْرِكَ السَّبْطِ الْأَيْقُ تَلْتَصِقُ بِحَيَاءٍ بِجَبِينِكَ
 الْأَصْفَرَ كَالشَّمْسِ. وَمِنْ عَيْنِكَ كَانَ أَخْدُوْدٌ مَائِلٌ إِلَى الزَّرْقَةِ يَنْزِلُ حَتَّى وَسَطِ
 الْخَدِّ، مِثْلَمَا لَدَى الْقَدِيْسَةِ تِيرِيْسَا^(٢)! كَانَ أَنْفُكَ الْمَفْعَمُ بِرَائِحَةِ اللَّوْبِيَاءِ يَرْفَعُ
 مَنْخَارِيهِ الشَّائِقِينَ؛ وَكَانَ زَغَبٌ خَفِيفٌ يَعْلُو شَفَتَيْكَ وَيَسَاهِمُ بِقَدْرِ لَيْسَ
 بِالْهَيِّنِ بِمَدِّ مُحْيَاكِ بِحَيَوِيَّةٍ فَاتِنَةٍ؛ وَعَلَى حَنْكَكِ تَلْمَعُ شَامَةٌ سَمْرَاءُ جَمِيلَةٌ
 تَرْتَجِفُ فِيهَا شُعَيْرَاتٌ جَمِيلَةٌ وَلَعُوبٌ: وَبِإِلْغِ التَّعَقُّلِ كَانَ شَعْرُكَ مُشْدُوْداً إِلَى
 قَذَالِكَ بِمَحَابِلِكَ، يَبْدُ أَنَّ خَصْلَةَ صَغِيرَةً كَانَتْ نَافِرَةً... وَعَبَثًا رَحْتُ أَبْحَثُ عَنْ

(١) مَعَ أَنَّهُ يَكْتُبُ هَذِهِ الرِّسَالَةَ إِلَى الْفَتَاةِ، فَهُوَ يَرِاصِلُ فِي الْبَدَايَةِ الْكَلَامَ عَلَيْهَا بِصِيْغَةِ الْغَائِبِ عِنْدَمَا يَشْرَعُ
 بِسَرْدِ حِكَايَةِ تَعَارُفِهِ عَلَيْهَا وَهِيَامِهَا بِهَا، وَهَذِهِ مِنْ عِلَاصِمَاتِ بِلَاحَتِهِ الَّتِي يَرِيدُ رَاسِمُو التَّأْكِيدِ عَلَيْهَا.

(٢) الْقَدِيْسَةُ وَالتَّصَوُّفَةُ الْإِسْبَانِيَّةُ الْمَشْهُورَةُ مَارِيَا تِيرِيْسَا الْأِيلِيَّةُ، وَقَدْ حَافِظَ رَاسِمُو عَلَى اسْمِهَا الْإِسْبَانِي.

نهديك : ما كان لك نهدان : وإنك لتزددين هاتين الزينتين الدينويتين : إن قلبك هو نهداك!... وعندما استدرت لتوجيه ضربة من قدمك لهرتك المذهب الوبر، أبصرت أنا لوحى كتفيك الناتنين واللذين يرفعان ثوبك، فهدهدني العشق بإزاء الانفتال الساحر للقوسين البارزتين لوركك!.....

منذ تلك اللحظة عبدتك : ولم يكن ما عبدته هو شعرك ولا لوحا كتفيك، لا ولا الانفتال السفلي الخلفي : بل إن ما أحبه في امرأة، في عذراء، هو التواضع الطهور، وما يجعلني أنواب حباً إنما هو الحياء والورع. هذا هو ما عبدت فيك أيتها الراعية الفتاة!...

كنت أحاول التعبير لها عن هواي. ثم إن قلبي، آه قلبي كان يشي بي! لم أكن أجيب على تساؤلاتها إلا بكلام متقطع. وبباعث من اضطرابي قلت لها مراراً: «سيدني» بدل «آنستي»! وريداً رويداً أحسست بالانقياد للثيرة السحرية لصوتها؛ فقررت في خاتمة المطاف الاستسلام والبوح بكل شيء. وهنا طرحت علي لا أدري أي سؤال، فارتددت بكرسي إلى الورا ووضعت يدي على قلبي، وأمسكت باليد الأخرى بمسبحة كانت في جيبى وداعبت صليبيها الأبيض، ثم، بعين موجهة إلى تيموتينا والأخرى إلى السماء، أجبت بحنان وألم، مثلما يفعل إيل أمام ظبية:

«- أجل! أجل! يا آنسة... تيموتينا!...»

رحماك يا رب! رحماك!^(١) فجأة سقطت في عيني المحملقة بالسقف بالتذاذ قطرة من نقيع الملح رشحت من قطعة لحم قديد كانت معلقة فوقى. وما إن خفضت جيبني مخمراً من الخزي ومستيقظاً من سورة عشقي حتى لاحظت في يدي اليسرى بدلاً المسبحة رضاءة بنية اللون كانت أمني قد سلمتنيها في العام الفائت لأهديها لصغير السيدة فلانة! وهكذا، فمن العين التي كنت وجهتها إلى السقف كان يسيل نقيع الملح الحامز الطعم. لكن من

(١) عبارة شائعة في الصلاة.

العين المتطلّعة إليك، يا تيموتينا، كانت تسيل دمعاً، دمعة حبّ، دمعة
الم!.....

.....

بعد ذلك بساعة، عندما أعلنت لي تيموتينا عن وجبة خفيفة مكوّنة من
اللّوبيا وعجّة بشحم الخنزير، أجبّت بصوت خفيض وأنا بالغ التأثر بمفاتنها:
- قلبي هو الآن من الامتلاء، لو تلاحظين، بحيث يصيب معدتي
بالعطل!

وجلسْتُ إلى المائدة. آه، إنني أحس بذلك الآن أيضاً، لقد استجاب قلبها
إلى نداء قلبي: فطوأل الوجبة لم تأكل تيموتينا شيئاً، بل كانت تكرّر:
- ألا تلاحظ رائحة ما؟

وما كان أبوها ليفهم. لكنّ قلبي أدركها: كانت تتحدّث عن وردة داود،
وردة يسى أبي داود، الوردة الصوفيّة المذكورة في الكتاب المقدّس؛ كانت
تتحدّث عن الحب!

نهضت فجأةً وذهبت إلى أحد أركان المطبخ، وبعدها أرثني زهرة وركبها
المزدوجة، غطّست ذراعها في ركام جزماتٍ وأحذيةٍ نطّ منها هرّها السمين.
ألقت هذا كلّه في خزانة عتيقة فارغة، ثمّ عادت إلى مكانها واستنطقت الجوّ
بشيء من القلق، ثمّ صغرت جبينها فجأةً وهتفت:
- الرّائحة ما تزال!...

فأجاب أبوها بشيء من البلادة:

- نعم، ما تزال. (لم يكن في مقدوره أن يفهم، هو الجاهل العديم
الإيمان!).

لاحظتُ جيّداً أنّ ذلك كلّه لم يكن في جسدي العذريّ إلاّ كناية عن
الحركات الجوّانيّة لشغفي بها! كنت أعبدها وأستعذب ببالغ الحبّ العجّة
المحمّصة، وكانت يداي تعزفان بالشوكة لحناً، وتحت الطاولة كانت قدمي
تقشعران في حذاءيّ من الدّعة!...

لكنّ ما شكّل لي ومضة من النور، وكان لي بمثابة عربون للحبّ الخالد
وما يشبه ألماسة من الحنان آتية من لدن تيموتينا، هو تكرمها المعبود عليّ،
أوانّ مغادرتي، بجورين بيضاوين، تصحبهما ابتسامة وهذه الكلمات:
- أتريد هذا لقدميك يا سيّد ليونار؟

.....

١٦ نوار...

تيموتينا! إني لأعبدك، أنت وأباك، أنت وهرك:

تيموتينا:

يا طاسة العبادة،

أيتها الوردة الصوفية،

يا برج داود،

صلي من أجلنا

يا بوابة السماء،

أيتها النجمة البحرية^(١)،

ألا صلي من أجلنا!

١٧ نوار...

ما يهمني الآن من صخب العالم وصخب الدّرس؟ وما يهمني من أولئك
الذين يحني الكسل والارتخاء ظهورهم إلى جانبي؟ هذا الصّباح، كانت جميع
الجباه المثقلة بالنّعاس لاصقة بالرحلات. وكان شخير أشبه ما يكون بنفخة
الضّور في يوم الحساب، شخير خافت وبطيء، يتعالى من «جّسمانيّة»

(١) النجمة البحرية محارة بشكل جمّة. وتشكّل هي والعناصر الأخرى التي يسلي راسو بمرآكتها رموزاً
تشي بالشّغف الجنسيّ غير الواعي عند ليونار. وقد وضع رامبو هذا "الابتهاال" الموجز كلّّه باللاتينية
ليوحى بأنهماك ليومار بلغة التسايح الدّنيّة وبإسقاطه الشّديد الدّلالة لمعجم التقوى على مناجياته
الغرامية. وفي أغلب "أبيات" المقطع يزخ رامبو تعابير من الصّلوات لمريم العذراء.

الثاسعة هذه^(١). أما أنا، فبرواقية وصفاء بصيرة واستقامة تساميت على جميع هؤلاء الموتى كما تفعل نخلة سامقة وسط الخرائب. ومزديراً الروائح وضروب الصخب الحرقاء حملت رأسي في يدي ورحت أصغي إلى قلبي وهو يخفق ممثلاً بتموتينا، فيما تغوص عينا في لازورد السماء الذي كان يلمح عبر لوح الزجاج الأعلى في النافذة!...

١٨ نوار...

الشكر للروح القدس إذ ألهمني هذه الأبيات الساحرة. هذه الأبيات سأنقشها في قلبي، وعندما تتكرم علي السماء برؤية تيموتينا من جديد، فسأهبها إياها رداً على جوريتها!...

لقد منحها «التسيم» عنواناً:

في عزلته القطنية

يرقد التسيم العذب التمححات:

في عشه الذي هو من صوف وحرير

يرقد التسيم الطروب الذفن!^(٢)

عندما في عزلته القطنية

يرفع التسيم جناحه،

عندما يهرع حيثما دعته الزهرة،

فلن نفسه يتضوع عبقاً!

آه يا عبيراً مجوهرًا!

(١) يروي 'الإجيل كما رواه متى' (٢٦، ٣٦-٤٦) أن المسيح كان مع تلاميذه في صيغة تُدعى جنسائية، ينتظر اعتقاله. إتمدعهم عنهم قليلاً ليصلي، ثم، عندما رجع إليهم، وجدهم نائمين. فقال لبطرس: 'أهكذا لم تقوا على السهر معي ساعة واحدة! اسهروا وصلوا لئلا تقوموا في التجربة'.
(٢) في هذا الذفن المعار للتسيم وفي بقية المجازات الحرقاء يدس رامبر مخزبة واصحة من رومسطيني فترته.

آه يا جواهرَ العشق!
 عندما يلمَس الندى كم يتضوَّع الأريج
 على امتداد النهار!
 يا يسوعُ! يا يوسفُ! يا يسوعُ! ويا مريم!
 إنه كمثَّل جناح كندور^(١)
 يُروِّح على هذا الذي يصلي!
 إنه يخنِّقنا ويُيمِننا!

.....
 الخاتمة مفرطة الحميمية والزَّفة: ولذا فسأحتفظ بها في خيمة روعي^(٢).
 في يوم الفرصة القادم، سأقرأ هذا على معبودتي الزَّكية الرَّائحة تيموتينا.
 فلنتنظِر الآنَ خاشعين هادئين.

.....
 تاريخ غير مقروء.

- لنتنظِر!...

١٦ حزيران!

- رباه، فلتتحقّق مشيئتكَ، لن أضع في طريقها عائقاً! أنتَ ولا رب حُرّ
 في أن تقصّي عن عبدك حبّ تيموتينا، لكن، يا مولاي يسوع، أنتَ نفسُك
 أما أحببت؟ أو ما علّمك رمحُ المحبة^(٣) أن تتواضع أمامَ آلام البؤساء! صلّ
 من أجلي!

آه!، منذ زمن طويل وأنا أنتظر ساعتَي الفرصة هاتين في الخامس عشر

(١) نسر أمريكيّ كبير.

(٢) تذكّر هذه الخيمة مغطّلة التوراة، حيث كان يوضع تابوت العهد وبقية الأشياء المقدّسة قبل بناء الهيكل.
 وقد استخدم رامبو المفردة نفسها التي تدلّ على المظلة أو الخيمة المذكورة: "tabernacle".

(٣) تعبير صوفيّ يخبره راسو عن سياقه تهكمياً.

من حزيران: كنت طوّعت نفسي بأن قلت لها: «مستكونين ذلك اليوم حرة». في الخامس عشر من حزيران ذاك مشطت الشعر القليل الذي كان قد بقي لي، واستخدمت دهاناً وردياً عطراً فصار شعري ملتصقاً بجبهتي كما كانت عليه خصل شعر تيموتينا، ودهنت حاجبي. وبعناية بالغة نفضت بالفرشاة الغبار من على ثيابي السود، وببراعة صحتت بعض التواقص المزعجة في هندامي، وتقدمت إلى الجرس المنتظر بلهفة، جرس بيت السيد سيزاران لابنييت. فوصل هذا الأخير بعد برهة انتظار طويلة، مغطياً أذنيه بقلنسوته بصورة وقحة نوعاً ما، وكانت خصلة من الشعر متصلة ومدهونة بشدة تُبقع وجهه كمثّل نذب، وإحدى يديه قابعة في جيب رداة البيت المحلى برسوم أزهارٍ صفر، واليد الأخرى على المزلاج...

ألقي عليّ تحية ناشفة، مقطّبة أنفه وملقياً نظرة إلى حذاءي بشرائطهما السود، ومشى يتقدمني، يده في جيبه، جاذباً إلى الأمام ثوبه المنزلي كما يفعل الأب فلان بجبته ومحركاً أمام نظراتي الجزء السفلي من جسمه. تبعته.

اجتاز المطبخ، فدلّفت وراءه إلى صالونه. آه، ذلك الضالون! لقد بُنيت في ذكرتي بدبابيس الذكرى! كانت نجود الحائط مزدانة بأزهار بنية. وعلى المدخنة ساعة ذات رقاص، كبيرة وسوداء ولها أعمدة. وكان ثمة مزهرتان زرقاوان فيهما أوراد. وعلى الجدران لوحة تصوّر معركة إنكزمان^(١)، ورسم بالقلم لصديقي لسيزاران ترى فيه طاحونة تنفخ رحاها على جدول صغير بدا كمثّل بصفة، هو من نوع الرسوم التي ينفذها بالفحم جميع من يبدؤون الرسم. الشعر يظلّ عندي أفضل!...

كان في وسط الصالون مائدة عليها سماط أخضر، ولم يكن قلبي ليرى

(١) من معرك حرب القرم، وقعت في الخامس من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٨٥٤، ومُزمت فيها روسيا أمام القوات الإنجليزية والفرنسية.

حولها سوى تيموتينا، مع أنَّ صديقاً للسيد سيزاران، وهو قُتِلْتُ^(١) سابق في إحدى الكنائس، كان حاضراً هناك مع امرأته السيدة دو ريفلاندي^(٢)، ومع أنَّ السيد سيزاران نفسه جاء ليستند إلى المائدة بكوعيه فور دخولي إلى البيت.

أخذتُ كرسيّاً مُتَجَدّاً وأنا أفكر بأنَّ شطراً مِنِّي سيستند إلى نجادٍ قد تكون صنعته يدا تيموتينا، وحييتُ الجميع، وطرحْتُ قُبعتي السوداء أمامي على المائدة كمثّلٍ متراسٍ وجعلتُ أصغي...

ما كنتُ أنكلم، لكنَّ قلبي كان يتكلم! واصلَ السيدان لعبَ الورق الذي كانا بداه: لاحظتُ أنَّهما يتباريان في الفُش، وتسبَّب لي ذلك بمفاجأةٍ أليمة. وما إن انتهى الشَّوط حتَّى جلس أولئك الأشخاص في حلقةٍ حول المدخنة الفارغة. كنتُ أنا في أحد الأركان، شبه مخفيٍّ بالجنَّة الضخمة لصديق سيزاران الذي كان كرسيه وحده يحجبني عن تيموتينا: وسُررتُ بقلة الانتباه الذي كانوا يعيرونني إياه. فباختفائي وراء كرسي ذلك القندلفتُ كان في مقدوري أن أطبع على محيَّاتي جميع حركات قلبي دون أن يلحظني أحد: فامتثلتُ إلى استسلامٍ لذيذ. وتركْتُ المحادثة تُعقد وتسخن بين الأشخاص الثلاثة. ذلك أنَّ تيموتينا ما كانت تتحدَّث إلَّا لماماً. كانت تلقي على تلميذها الرهبانيِّ نظرات حبٍّ، ولَمَّا كانت لا تجرؤ على النظر إليه مواجهةً، فهي كانت تسلطُ على حذاءيِّ المُلَمَّعين جيِّداً عينيها الساطعتين!...

وراء القندلفتُ السمين، كنتُ أنا أمتثل إلى قلبي.

بدأتُ بالميل صوبَ تيموتينا، رافعاً عينيَّ إلى السماء. كانت ملتفتة. فعذلتُ جلستي وخفضتُ رأسي إلى صدري وتنهَّدتُ. لم تتحرك هي. أحكمتُ أزرار ثيابي وحركتُ شفتيَّ ورسمتُ علامة صليبٍ خفيفة. لم تلحظُ الفتاة شيئاً. آنثو، ولَمَّا كان الحبُّ يحمّسني ويستفزني، زدْتُ من ميلي في

(١) وظيفة القندلفت هي العناية بالكنيسة وتجهيزها بما تحتاجه من لوازم لأداء الشَّعائر الدينية.
(٢) في رنين هذا الاسم، كما في اسم شهرة الفتاة وأبيها (لايينيت)، شيء من البذاءة المقصودة.

اتجاهها، عاقداً يدي كما في مناولة القربان، وأطلقت آهة!... آهة طويلة ومتألّمة: «رحمك يا رب!». وبينما أقوم بمناولتي وأومئ وأصلي، سقطت من على كرسيّ محدثاً ضجة خافتة، فالتفت القندلفت هازئاً، أما تيموتينا فقالت لآبيها:

- عجباً، إنه السيّد ليونار يسقط على الأرض!

فتهانف والدها هازئاً! رحمك يا رب!

أقامني القندلفت المتقاعد وأنا أحمر خجلاً، وقد أوهنني حيي، وأجلسني الرّجل على كرسيّ المنجد وأنسح لي في المجال. لكنني خفضت عيني وأحسست بالتعاس! كان ذلك المحفل يزعجني ولا يخمن الحب الذي كان يتعذب هناك في الظلام: كنت أريد النوم! لكنني سمعت المحادثة وهي تعتقد بخصوصي.

فتفتحت عيني بوهن شديد...

كان كل من سيزاران والقندلفت يدخن لفافة تبغ نحيفة ويؤدي جميع ضروب اللطف المتكلف، ممّا كان يجعلهما مضحكين بصورة مفزعة. وكانت السيّدة زوجة القندلفت، الجالسة على حافة كرسيّها، بصدرها المخسوف المحني إلى الأمام، ووراءها جميع مويجات فستانها الأصفر الذي كان يلتهمها حتى العنق ناشراً حولها كشكشه الأوحده، أقول كانت تورق وردة بالتذاذ: كانت ابتسامة منفرة تفرج شفيتها بعض الشيء وتكشف في لثتها الضامرتين عن ضرسين سوداوين صفراوين كمثلي خزف مدفاة عتيقة. أما أنت يا تيموتينا، فكم كنت جميلة بإقتك البيضاء وعينيك الغاضبتين وحُصل شعرك السنبط!

قال القندلفت وهو يُطلق سحابة دخان رمادية:

- إنه من فتيان المستقبل: حاضره يشي بآتيه...

فقالت زوجته بصوتها الأخرى، كاشفة عن ضرسها الإثني:

- أجل! إن السيّد ليونار سيُشرف رداء الزاهب!...

فاحمَز وجهي، كما يليق بصبي مهذب. ورأيتُ إلى الكراسي وهي تتعد
عني والقوم يتهامون بشأني...

كانت تيموتينا ما تزال تحدج حذاءي بنظراتها، والضرسان الرسخان
يُشعرانني بالتهديد... والقندلفت يتهانف ساخراً، وأنا ما زلت خافضاً
رأسي!...

ففاحأنا تيموتينا بالقول:

- لقد توفي لامارتين^(١).

يا لتيموتينا العزيرة! إنما من أحل عابذك، شاعرك الفقير ليونار، أطلقت
في المحادثة اسم لامارتين هذا. فرفعتُ جيبيني، وخالطني الشعور بأن فكرة
الشعر وحدها ستعيد لعديمي الإيمان هؤلاء عذريتهم، وأحسستُ بجناحي
يخفقان وقلتُ وأنا أتوهج، مسلطاً عيني على تيموتينا:

- كان في تاج مؤلف «تأملات شعرية» *Méditations poétiques* دُرٌّ
جميلة!

فقال القندلفت:

- ماتَ بحج الشعر!^(٢)

فأجبتُ والحماسة تغمرني غمراً:

- نعم، ولكنه كتب [بنفسه] مراثيه.

فهتفتُ زوجته قائلة:

- السيد ليونار شاعرٌ هو أيضاً! لقد أرثني أمه في العام الفائت بعض
محاولات ربة إلهامه...

(١) توفي الشاعر ألفونس لامارتين في ١٨٦٩. وكان قد شرّف في ١٨٣٦ قصيدة سردية عنوانها
"جوسلان" Jocelyn تصمّن اعترافات قس في قرية ضحى بفرام فتوته على ملجح واحبه الذيي.
وأفصرمة راسو هذه تدور على شاكلتها الخاصة في عوالم مشابهة.

(٢) كان هذا مؤلف لامارتين Lamartine، ربما باعث من أشهر قصائده: "البحيرة" (Le Lac)

فازددتُ جرأةً:

- سيدتي، أنا لم آتِ لا بقيثارتي ولا بمعزفي!، ومع ذلك...

- لا عليك! قيثارتك تأتي بها في يوم آخر...

- مع ذلك، فإذا لم ينزعج هذا المحفل الماجد - وأخرجتُ في تلك الأثناء ورقة من جيبِي -، فسأقرأ عليكم بعض الأبيات... إنني أهديها للآنسة تيموتينا.

- أجل، أجل، يا فتى! حسنٌ هذا، أنشد، أنشد، قف هناك في آخر الصالون....

رجعتُ بضغْ خطوات... كانت تيموتينا تتطَلعُ إلى حذاءي... وزوجة القندلفتُ تحاكي العذراء، والسيدان أحدهما مائلٌ صوبَ الآخر... إحمز وجهي، وتنحنحُ، وقلْتُ وأنا أترنمُ برقةً:

في عزلة القطنية

يرقد النسيمُ العذب التفحات:

في عثه الذي هو من صوفي وحرير

يرقد النسيمُ الطروب الذفن!

إنفجر المحفل كله ضحكاً: مآل الرجالان أحدهما نحو الآخر وهما يُطلقان تلميحاً بذيبة. لكن ما كان مفزعاً خصوصاً هو مرأى زوجة القندلفتُ وهي تتطَلعُ إلى السماء في موقف صوفي مزعوم وتبتسم من بين ضرسِيها المنفرين! أما تيموتينا، فكانت تكاد تفتس من الضحك! أصابني ذلك بطعنة قاتلة. كانت تيموتينا تمسك بأضلاعها!... «- نسيمٌ رقيقٌ وسطَ القطن، ما أعذب هذا، ما أعذبه!...»، راح يقول أبوها سيزاران وهو يتشتم... حسبتُ أنني لاحظتُ أمراً ما... لكن عاصفة الضحك تلك لم تدُم إلا هنيهةً واحدةً: فحاول الجميع استعادة وقاره، الذي كان مع ذلك يُخرق بين الفينة والفينة.

- واصل يا فتى، هذا حسن، هذا حسن!

عندما في عزله الفطنية

يرفع النسيمُ جُنْحَه،

عندما يهرع حيشما دَعَتْهُ الزُّهْرَة،

فإنَّ نَفْسَه يتضَوّع عِيقاً!

هذه المَرَّة، راحت نَهَزَ مُسْتَمْعِي موجة من الضَّحْك العاصِف. نظرت تيموتينا إلى حذاءي من جديد. وكنْتُ أنا أَحْسَنَ بالجوِّ ساخناً وقدماي تلتهبان بفعل نظرتها هي وتصبَّبان عَرَقاً. فأنا كنْتُ أقول في سَرِّي: هذان الجوريان اللذان أرتديهما منذ شهرٍ هما هديَّة من حبِّها، وهذه النظرات التي تلقبها على قدمي إنما هي نصريح بالحبِّ: إنها تعبدني!

وها أن رائحة ما تنبثق من حذاءي: ألا تَبَأ، أدركْتُ بواعثِ ضحكٍ مستمعِي المرعب! أدركْتُ أنَّ تيموتينا، تيموتينا الثائفة في هذا المجتمع الشرير، لن تقدر أن تطلق لعشقتها العنان أبداً! أدركْتُ أنَّ عليَّ أنا أيضاً أن أزدرد في داخلي هذا الحبَّ الأليم الذي تفتِّح في قلبي ذات ظهيرة من نوار، في مطبخ آل لابنيت، أمام التفلات الخلفية لعذراء الطامسة!

دَقَّت الرابعة في ساعة الصَّالون ذات الرقاص، فأزَفَ وقتُ العودة. فأمسكْتُ بقبعتي هائماً، مشتعللاً بالحبِّ ومجنوناً من الألم، ولذْتُ بأذيال الهرب، وقلبتُ في طريقي كرسيّاً، واجتزتُ الممرَ وأنا أهمس: «إنني أعبدُ تيموتينا»، وهربتُ إلى مدرستي مدرسة الزهبان دونَ أن توقّف...

كانت أذيالُ ردائي الأسود تتطاير ورائي، في الزَّيِّج، كمثُلِ طيورٍ مشؤومة!

.....

٣٠ حزيران...

من الآن فصاعداً، سأترك لربة الإلهام السماوية أن تهدهد ألمي. ها أنذا، وقد صرْتُ شهيداً للحبِّ في سنِّ الثامنة عشرة، وجعلتُ أفكر في فجيعتي بشهيد آخر للجنس الذي منه تأتي أفراحنا وسعادتنا، وبعدما خسرتُ هذه التي أحبُّ، ها أنذا أنهيتُ لمحبة الإيمان! فليعصرنني المسيح والعذراء إزاء

صدرَ بهما: إنني لأتبعهما: لستُ جديراً بحلّ شرائطِ حذاءَي يسوع. لكنْ ماذا
من العي! وعذابَي! أنا أيضاً، في الثامنة عشرة وسبعة أشهر، أحمل صليباً
وتاجَ شوك! لكنْ لديّ في يدي، بدل القَصْبة، قيثارة! هنا سيكون بلسمُ
جراحي!

.....

- بعد عامٍ من ذلك، في الأول من آب...

اليومَ ألبسوني الرِّداء المقدّس. سأخذُمُ الله. سيكون لي بيتٌ قسٍّ وخادمة
متواضعة في قرية مزدهرة. لديّ الإيمان. سأصنع خلاصي، وبلا تبذير سأعيش
كخادم لله شديد الحنوّ على خادمته. ستُدقّني أُمي، الكنيسة المقدّسة، في
حضنِها: تباركْتَ هي، وتباركَ الله!

..... أما هذا العشق العزيز القاتل، الذي أحتضنُ في قلبي، فسأعرف
كيف أتحمّله بإخلاص: بدونِ إحيائه تماماً، سأقدر أن أتذكّره بين الفينة
والفينة: هذه الأشياء عذبة حقّاً - ثمّ إنني وُلدتُ للمحبّة وللإيمان! - ربّما،
ذات يوم، وقد عدتُ إلى هذه المدينة، ستكون لي سعادةٌ أن أتلقّى اعترافات
عزيزتي تيموتينا؟... ثمّ إنني أحتفظ منها بذكرى عذبة: فمِنذ عامٍ كاملٍ، لم
أنزع الجوربين اللذين أهدتنيهما...

هذان الجوربان، يا إلهي!، سأحتفظ بهما على قدميّ حتى في قلب
فردوسك المقدّسة.

الغريان(*)

سَيْدِي، عندما تَبْرُدُ المَروِجُ،
وفي القرى المتداعية تكون صَمَتَتْ
صلواتُ التَّبَشِيرِ الطَّوِيلَةِ...
فَعَلَى الطَّيْبَةِ العَارِيَةِ مِنَ الزَّهَرِ
دَعِ الغَريَانَ العَزِيْزَةَ الرَّائِعَةَ
من سَمَوَاتِكَ الفِصَاحِ نَهْوِي.

يا كَتَائِبُ مُدْهَشَةٍ قَاسِيَةٍ الصَّبِيحَاتِ،
الرَّيْحُ البَارِدَةُ تَهَاجِمُ أَعْشَاشَكَ!
أَمَّا أَنْتِ، فَعَلَى امْتِدَادِ صُفْرِ الْأَنْهَارِ،
وفي دروبِ الإِعْدَامِ^(١) العَتِيقَةِ،

(*) غير مؤرخة. يقرنها بعض الشراح من شعرية رامبو في ١٨٧٠ و ١٨٧١ ويرى ستينمتز في تعبير "موتى ما قبل أمس" (اليت الزاع عشر) ما يدعم القول بقرب القصيدة الرّمانيّة من الحرب العرسيّة-البروسية، في حين يجمعها آخرون (پار مروبيل مثلاً) بقصائد ١٨٧٢. يذكر بورير سخريّة رامبو الشّياسيّة الشّائعة في قصائده ١٨٧١، سب من هرائم فرنسا الخرقاء المنكزرة، مؤكداً مع ذلك على أنّ القصيدة لا يمكن أن تنحس فيها. كان لئون ديزركس Léon Dièrx قد نشر في ١٨٧١ قصيدة يصف فيها الغريان المثلث طيراتها "لحم أطلالنا المخونين". في حين تدو قصيدة رامبو داعية إلى طوفان مطهر، يتحد هنا حياة زحف للغريان، التي ترمز إلى الموت.

(١) إستخدّم المفردة "calvaire" بصيغة الجمع، وهي بالفرنسيّة اسم "الجلجلة"، الحبل الذي صُلب عليه الشّيد المسيح، والذي صار يُطلَق مجازاً على كلّ محنة أو بلوى. إلّا أنّ صاح القصيدة يشجع على القراءة بالمعنى الذي حملته ترجمتنا.

وعلى البركِ ووسط الخنادق
تفرقي وتلاحمي!

ألفاً، على حقول فرنسا،
حيث ينأى موتى ما قبل أمس^(١)،
حومي، أي نعم، في الشتاء،
لكي يتذكر كل عابر!
ولكن المُنَادِي للواجب،
أنت يا طائرنا الأسود الجنائري!

لكن يا قديسي السماء^(٢) [الرابضين] في أعلى السديان،
هذه السارية الضائعة في المساء المسحور،
دعوا دَخَلَاتِ^(٣) نزار
لن في قلب الغاية نُكْبَلُهُمْ^(٤)،
في العُشْبِ الذي لا لأحد أن يهرب منه،
الهزيمة التي هي بلا غَد.

(١) شهداء كومونة باريس أو ضحايا الحرب الفرنسية-البروسية.

(٢) أي الغربان، وفي "نهر بلون شراب الكشمش الأسود" يدعوهم "الملائكة".

(٣) جمع "دَخَلَة"، طائر من فصيلة الحمامير.

(٤) لعله يقصد قتلى الحرب، ويفكر برونيل بأنه ربما كان يقصد نفسه ومن كانوا مثله يعتقدون بتعبير ممكن.

القاعدون (*)

سُودٌ بالبثور، مَجْدُورُونَ، عِيُونُهُمْ مُزْنَرَةٌ بِدَوِيرَاتِ
خَضِرَاءَ، أَصَابِعُهُمُ الْعُقْدَاءُ لَاصِقَةً بِعِظَامِ الْفَحْذَيْنِ،
وَتَصَلِّبَاتٌ غَرِيبَةٌ تُصَفِّحُ لَهُمُ الْيَافُوخَ،
أَشْبَهُ مَا تَكُونُ بِالْأَزْهَارِ الْأَبْرَصِ فِي الْحَيْطَانِ الْعَتِيقَةِ؛

فِي غَرَامِيَّاتٍ صَرَاعِيَّةٍ غَرَسُوا عِظَامَهُمُ الشَّادَةَ
فِي هِيَاطِ كِرَاسِيهِمْ^(١)، السُّودَاءِ الْكَبِيرَةِ،
أَقْدَامُهُمُ وَالْقَضْبَانُ الْهَزِيلَةُ
تَتَعَانَقُ طِيلَةَ الصَّبْحِ وَطِيلَةَ الْمَسَاءِ!

هُؤُلَاءِ الْعُجْزُ طَالَمَا شَكَّلُوا وَمَقَاعِدَهُمْ ضَفِيرَةٌ وَاحِدَةٌ،

(*) لعل هذه القصيدة من أصعب قصائد رامبو قراءة وترجمة. يتعمد فيها مراكمته الأصوات الناشئة والصُّور الحادة لتأسيس شعر هجائي، متمرد وساخر. "القاعدون" مفردة أساسية في نقده الاجتماعي والوجودي. وهو يستلهم هنا أجواء المكتبة العامة في شارلويل التي كان يرتادها بمواظبة. ويؤكد فرلين أن رامبو ينقُصُ هنا عن غيطه من موطئ في المكتبة كان يدمدم بانزعاج كلما طلب أحد منه كتاباً. عبر القاعدين، يستهدف رامبو الكسل البرحوازي والتجذر العاخر والانقراض الجامد، يصاذه هو بمسيرة المغامر والجواب. وهو يوسع هنا قاموسه الشعري ويدخل كلمات طيبة أو تشريحية وأخرى "نايبة"، كما يجترح كلمات جديدة.

(١) يقصد أنهم، من فرط قعودهم، صاروا يشكّلون وكراسيهم شيئاً واحداً. عظام الكراسي هي عظامهم هنا تبدأ صورة سينمائها رامبو، تربط القاعدين مغرمين بكراسيهم، شبه متزوجين منها.

وطالما أحسوا بشموسٍ لاهيةٍ تُرققُ^(١) لهم الجِلد،
أو فيما يُحدّقون بالتافذة حيث يذبلُ الثلج،
طالما ارتجفوا ارتجافَةَ الضفدع، المتألّمة.

نُغدّقُ المقاعدُ عليهم هباتها: قشها المُسربِلُ بِجِلدٍ أَسْمَرٍ
يُتراجِعُ أمامَ نِواءِ الحقّوين؟
أرواحُ شُموسٍ أَمْسٍ تَأْتَلِقُ مَقْمَطَةً
في ضفائرِ السَّنبلِ هذه حيثُ تتخمّرُ البذورُ^(٢).

القاعِدونَ، رُكْبُهُم لَصِقَ الأَسنانِ، خَضِرُ وِبيانِونَ^(٣)،
أصابعهم العشرُ تحتَ مقاعدهم الصّاحبةِ كالطَبَلِ
تَسْمَعُ ما يَصْدُرُ عنها من الحانٍ شجيّة،
وتروحُ روؤُسُهُم في ترنّحاتٍ عشق.

- آه، لا تُنهضوهم! سيكوُنُ ذلكَ غَرْقاً...
لسوفَ يطلعونَ مزمرجينَ كمثلي قِطَطٍ مصفوعة،
فاتحينَ ببطءٍ عظامَ مناكبهم، يا للشعارِ!
بنطالُ الواحدِ منهم يَنْتَفِخُ كُلُّهُ حَوْلَ حقّوينَ وِرمينَ.

(١) اجتَرَحَ فعلٌ percaliser من percale وهو "البركال" (قمّاش قطني). الشمس تحيل جلدَهم رقيقاً كالبركال.

(٢) عبرٌ مفردة "السبل"، يرجع بالكراشي الحشية إلى أصلها الناتي، أو يوغلّف شهبها بالسنايل المضفورة من حيث الشكل، وبعدها حاضنة لشموس الماصي العشقية ومحلّاً تخمّر فيه بذور غرمياتهم الزاهية أو الآتية.

(٣) يشبّهم بالبيانو، الآلة القاعدة دوماً.

وتسمعونهم ضارينَ برأسهم الأصلع
الحيطانَ المظلمةَ، خابطين مراراً بأقدامهم الملتوية.
أزرارُ ثيابهم بآبى وحشية
تتلقّف من غورِ الذهاليز أعينكم!

ثم إنّ لهم يداً خفيّةً قاتلةً: عندما يعودون
فمن نظراتهم يوشح ذلك السّم الأسود^(١)
الذي يملأ العينَ المعتلةَ للكلبةِ المُعتقةِ،
حتى لتتصبّوا عرقاً وقد أسيرتُم في قمعٍ مرعب.

وإذا ما جلسوا ثانيةً، وأيديهم غارقةٌ في أكمامهم الوسيخة،
فهم يفكّرون بمن أنهضهم،
ومن الصّبح إلى العشيّ إلى حدّ الموت تهتزّ
تحت أحناكهم البائسةِ عناقيدُ لوزات.

عندما يخفضُ النورُ المتشوّفُ طاقباتهم^(٢)،
فعلى أذرعِ مقاعدهم المُخصّبةِ تراهم يحلمون،
بغرامياتٍ حقيقيّةٍ لكراسٍ لها سُبور^(٣)

(١) الأرجح أنّه يشير إلى عودة موظفي المكتبة العامة بالكتاب المطلوب، متذمّرين ممن أنهضهم من جلستهم.

(٢) هي الطاقبات ذوات المقدمات الواقية من أشعة الشمس، بها يشبه رؤوسهم أو أجفانهم.

(٣) من غراميات القاعدين مع المقاعد المُخصّبة من هيامهم بها تولّد كراسٍ صميّرة يشدونها بشُيور نحيفة كما يقفّل بالأطعام لإسنادهم عندما يداون بالمشي. ويُذكر برونيل بأنّ رامو سبق أن استخدم bureau (مكتب) بمعنى موظّف في مكتب أو بيروقراطيّ، bureaucrate، فإذا كان يفعل هذا ما أيضاً فالموظفون المهجوّن هم من يزدانون في هذه الحالة بغراميات الكراسي هذه.

وبها تُطَرِّزُ مَكَاتِبُ مَلُوهَا الزَّهْوُ.

على امتدادِ التَّوْبِجَاتِ الْمُقْعِيَةِ تُهْدَهُمْ
أَزْهَارُ تَنْفُثِ الطَّلَعِ فِي شَكْلِ فَوَاصِلَ [وَنُقَاطَ]،
كَطَيْرَانِ الْيَعَاسِبِ بِأَزَاءِ نَبَاتِ الذَّلْبُوثِ^(١)
- ذَكَرَهُمْ يَهْتَاجُ مُحْتَكَاً يُلْحَى سَنَابِلُ^(٢).

(١) نَبَاتٌ سَبَقَ ذَكَرَهُ يُدْعَى أَيْضاً "سَيْفُ الْغُرَابِ".

(٢) يَتَّخِذُ هَذَا الْمَقْطَعُ الْخَتَامِي دَلَالَةَ جَنْسِيَّةٍ وَاضِحَةٍ. فَالطَّلَعُ (كِتَابَةٌ عَنِ الْمَنَى) يَطْلُعُ مِنْ فَوَاصِلِ الْكُتُبِ وَنُقَاطِهَا، وَغُضُو الْقَاعِدِينَ يَحْتَكُ مَالِهَيَّاتِ النَّبَاتِيَّةِ الَّتِي تَشْكُلُهَا الْكِرَاسِي، وَالَّتِي يَرْمِزُ إِلَيْهَا بِلُحَى السَّنَابِلِ، أَيْ نَهَائِيَّاتِهَا الْمَكْتَنَرَةُ الْمُتَشَابِكَةُ.

رأس إله حقول^(*)

في الخميّلة، عُلِيّة الجواهرِ الخضراءِ والمنقطةِ بالذهبِ هذه،
في الخميّلةِ غيرِ المُنظامَةِ والمُزهِرةِ
بأزهارٍ رائعةٍ ترفدُ في ثناياها القُبلة،
يكشفُ إلهُ حقولٍ مدعوّزٌ عن عَيْنِهِ،

مفعماً نشاطاً حتّى لِيُمزّقَ التطرّيزُ الشائق،
ويعضُّ بأسنانهِ البيضِ الأزهارَ الحُمْرَ؛
شفَتُهُ تنفجرُ ضَحِكاً تحتَ الأعْصانِ
سمراءٍ وداميةٍ كمثلِ نبيذٍ مُعتقٍ.

وعندما يَكُونُ هربٌ - كمثلِ سنجابٍ -
يظلُّ ضَحِكُهُ يرتجفُ على كُلِّ ورقةٍ
وتُرى، وقد أجفلها طائرٌ دغناش،
قُبلةُ الغابِ الذهبيّةِ وهي تتأملُ بخشوعٍ.

(*) قصيدة غير مؤرخة، تفسّح عن مرونة عروضيّة تجعل بعض الشارحين يعمّقونها بين آيخر فصائد رامبو الموزونة. يُمالِح رامبو، حسبَ سِتْمِتر، موضوعاً سبق أن طرّفه الشعراء البرابنتيون وفرلين (إله حقول يطارد المحوريّات في الغاب)، ولكنّه يطرّزه ويضفي على شخصيّة الإله قدراً من الغرابة عبرَ ظهوراته واختفائه المفاجئة وعنفه الجنسيّ الميطن (تشقيق التطرّيز الطبيعيّ الشائق والأزهار الحُمْر) وهذا التجريد المشغفّن الذي يتركه وراءه ("قُبلة الغاب الذهبيّة" التي "تأملُ بخشوع") هو ابتكار لجسد وحركاته، كما سيفعل رامبو لاحقاً في "إشراقت".

موظفو الجمارك(*)

أولئك الذين يقولون: «وَلْ مِنْ هُنَا»^(١) وَمَنْ يَقُولُونَ: «مَا كَانْشُ»^(٢)،
من جُنْدٍ وَبَحَارَةٍ، بَقَايَا مِنْ [جَيْشِ] الإِمْبِرَاطُورِيَّةِ وَمَتَقَاعِدِينَ،
هُمْ لَا شَيْءَ، لَا شَيْءَ حَقًّا، أَمَامَ جُنُودِ المَعَاهِدَاتِ^(٣)
الَّذِينَ يَنْضَعُونَ لِأَزُورَةِ الحُدُودِ^(٤) بِضَرَبَاتِ فَأْسٍ.

(*) شَأْنُهَا شَأْنُ "القاعدين"، و"إلى الموسيقى"، تمثل هذه القصيدة أحد بورترهيات رامبو الشاعرة والفككة التي كانت سائدة لدى الزومطيقيين، وطورها هو بهجائته الخاصة. يستحضر موظفو الجمارك وحراس الحدود الذين رأهم مراراً في نزهاته أو هروياته التي كان يجتاز فيها الحدود الفرنسية-البلجيكية. يذكر دولايه في مذكراته هذه النزهات التي كانا يقومان بها هو ورامبو، فيجتازان الحدود مع بلجيكا ويتوقفان لشراء التبغ في أول حانوت يريانه بعد الحدود. وقد أدرج رامبو هذه القصيدة في الرسالة الأولى التي بعث بها إلى فرلين في أيلول/سبتمبر ١٨٧١.

(١) كَتَبَ: "Cré Nom"، عبارة حامية ومختصر للتعبير: "Sacré nom de Dieu"، أي "اسم الله القدس"، تقابل العبارة العربية "العياذ بالله" وتحمل في الاستعمال صيغة زجر وتعنيف.

(٢) تَسْرَبَتِ المَعْرُودَةُ "ما كَانْشُ" إلى الفرنسية المحكية، خصوصاً فرنسية الجنود، من عربية الأفارقة الشماليين (ولا شك أنها إدغام محكي للتعبير الفصح: "ما كان شيء"، أي لا شيء كائن أو موجود)، وقد تحولت في محكية الفرنسيين إلى صيغة إبعاد وزجر، وفقدت لديهم حرف التون، فهم يقولون: "macache"، وعلى هذه الشاكلة كتبها رامبو.

(٣) هم الجنود الألمان الموضوعون على الحدود لعرض احترام تقسيمات الحدود التي حددتها المعاهدات.

(٤) يرى برويل في هذه الصورة اعتقاداً من لدن رامبو بأن الحدود الحقيقية الوحيدة هي حدود الأمل. سيمتزم يرى أن رامبو نعتها بهذه الصفة لأنها كانت مرسومة على الحرائط بلون أزرق لازوردي.

غلبونهم بينَ الأسنانِ، ومبضعهم^(١) في اليدِ، لا يدون^(٢)، بلا انزعاج،
عندما يُروّلُ الظلامُ في الغابِ كمثلِ خطمِ بقرة،
بمضونَ، جازينَ بالسلسلةِ كلابِ الحراسة^(٣)،
ليمارسوا أثناء الليلِ مسراتهم الزهية!

يفضحونَ للقانونِ المُستحدّثِ حورياتِ الحقولِ^(٤).
ويقبضونَ على أمثالِ فاوستَ وديافولو^(٥).
«لا هذا يا شيوخ!» ألقوا البالات!

-
- (١) المَبْضَعُ الذي به كان موظفو الجمارك يجسّون البالات بحثاً عن البضائع المهربة. فيه إلحاحة خفية إلى معنى جنسيّ تؤكده الأشرطة الأخيرة من هذه المَونِيّة.
- (٢) إستخدَمَ التّعتِ profond (بالجمع)، آخذاً به، حسبَ برونيِل، بمعناه اللَّاتِينِيّ: مَنْ هو لا يَدُ في عمقِ الظّلامِ أو في قلبِ الغابة. ولن يكون من معنى لترجمة حرفيّة تأخذ بالذّلالَة الفرنسيّة الحديثة للكلمة، من قيل: "عميقون".
- (٢) إستخدَمَ "dogues"، وهي فئة من الكلاب تُستخدَم في الصّيد والحراسة، يُدعى الواحد منها في العربيّة "درواساً". وقد استقلنا الصّيّابة على شكل "جازين بالسلسلة ذروايهم".
- (٤) كُتِبَ: "Faunesses"، والواحدة منهن هيّ لدى الشّعراء الرّومانطيقين مؤنث "Faune" (إله الحقول والغابات). بهذه المخلوقات الأسطوريّة يرمز إلى بائعات الهوى والنساء اللَّاتِيّ يعقدن مواعيد غرامية في الغابات.
- (٥) كُتِبَ رامبو حرفيّاً: "الفاوستات"، جمع فاوست Faust، قاصداً جميع مَنْ يَصْطَفون، مثل فاوست، بزيّف النّفس وروح الغواية. وديافولو Diavolo من كبار المُجرمين الذي كانوا يَمَقْدُون أبطالاً (وشرير ستحتز إلى كونه شخصية أوبرالية مثل فاوست)، وقد أورد رامبو اسمه بصيغة الجمع أيضاً. ثَقُلَ هذينّ الجمعَين جعلنا نختار التّعبير "أمثال فاوست وديافولو".
- (٦) البيت يستعيد صرخة موظفي الجمارك بالمهزين، وهم يذعون هؤلاء الأحييرين بالشّيوخ أو القُدّماء (anciens) بمعنى "العتيدن" في ممارسة التّهريب. كما أنّ هنا توظيفاً ساحراً لاشتراك هذه الصّفة وتسمية "المحاربين القُدّماء".

عندما يقتربُ سُمُوهُ^(١) من الفتیانِ بهدوءٍ
فهو يتمسكُ^(٢) بالمُغرياتِ التي يفتشها!
الويلُ للجانحينَ الذين تمسّهم يدهُ!

(١) يسح موطف الحمارك، على سبيل السخرية، ولتأكيد سطوته، لقت تفخيم.

(٢) يُبقي على اللبس قائماً بين معنيين للمعل: " se tient à " : يقض على السلعة المهزلة، أو يتعلّق بها ويريد حيلاتها لنفسه كما أنّ المفردة " appas " (مُغريات) تفيد ما معنيين السلع المغرية المتحرّصة للتهريب، والمعاش، معاش لسان الذين يقض هو عليهم فيستغلّ سلطته عليهم ليُعازلهم

صلاة المساء(*)

أعيشُ جالساً كمثلي مَلَاكٍ بَيْنَ يَدَيِ خَلّاقِ
يحمل كوباً شديداً التحزّز، أسفلَ بطني^(١) وعُنقي
مَحْنِيَانِ، وَبَيْنَ أَسْنَانِي غَلِيُون^(٢)
فِي الْجَوِّ الْمُتَمَنِّخِ بِأُشْرَعَةٍ لَا تُحَسُّ^(٣).

كما تَفْعَلُ دُرُوقٌ سَاخِنةٌ فِي مَطْطِيرةِ حِمَامٍ^(٤) عَتِيقَةٍ،
يُحَدِّثُ أَلْفُ حَلَمٍ فِي حُرُوقاً لَذِيذَةٍ:
أَحْيَاناً يَكُونُ قَلْبِي الْمَكْتَسِبُ كَمَثَلِ شَكِيرٍ^(٥)
يُذْمِئِهِ الذَّهَبُ النَّاشِئُ وَالْقَاتِمُ لِدُمُوعِ شَجَرَةٍ مَرِيضَةٍ.

(*) سَلَّمَ رَامِبُو هَذِهِ الْقَصِيدَةَ إِلَى لِيُونِ فَاِلَاد Léon Valade الَّذِي تَعُودُ لِقَاءَاتُهُ مَعَهُ إِلَى خَرِيفِ ١٨٧١، يَمْرُجُ فِيهَا عَامِداً لُغَةَ الْجَسَدِ السُّفْلِيِّ بِاللُّغَةِ الرُّوحَانِيَّةِ، فَهِيَ مِنْ قِصَائِدِهِ الْمُضَافَةِ لِلْإِكْلِيرُوسِ.

(١) مَا يُدْمِي بِالْحَثَلَةِ وَهُوَ مَا بَيْنَ الشَّرَةِ وَالْعَانَةِ.

(٢) كَتَبَ: * Gambier، وَهُوَ صَنَفٌ مِنَ الْغَلَايِينِ يَحْمِلُ اسْمَ صَانِعِهِ.

(٣) دَوَائِرُ الدِّخَانِ الْمُنْبَعَثِ مِنَ الْغَلِيُونِ.

(٤) يُشِيرُ مَرُونِيلُ إِلَى أَنَّ مَطْطِيرةَ الْحِمَامِ عَنَصَرُ مَهَمٍّ فِي غَايَةِ الشُّعْرَاءِ الْبِرْنَانِيِّينَ، وَلَعَلَّ رَامِبُو يَتَقَصَّدُ تَصْوِيرَهَا هُنَا مَوْسَحَهَا، سَخَرِيَةً مِنْهُمْ.

(٥) هُوَ الْخَشَبُ الْأَبْيَضُ الْكَاتِنُ بَيْنَ لَبِّ الشَّجَرَةِ وَلِحَاتِهَا.

ثم عندما أكونُ ازدردتُ أحلامي بِعناية،
التفتُ، وقد شربتُ ثلاثينَ كأساً أو أربعين،
وأنفردُ لقضاءِ الحاجةِ المريرة:

بُلفِ سيدِ الزُوفى والأرز^(١)،
أبولُ في اتجاهِ الأنافِ السُمرِ، عالياً وبعيداً جداً،
محظيًّا برضى عباداتِ الشمسِ، الكبيرة.

(١) قلينا ترتيب الثنتين لضرورة إيقاعية، والمجازة المكرمة هي بالأصل 'سيد الأرز والزُوفى'، من نموت الله في 'المهد القديم'. والمقصود انطلاقاً من صورة الشجرتين: 'سيد الأكبر والأصغر'.

أغنية حرب باريسية(*)

الزيتُ جليٌّ لأنَّ
طيرانَ بيكارَ وثِير^(١)،
من قلبِ القلاعِ الخُضر^(٢)،
ينسُطُ ائتلافاته عريضةً ومُشرعة!

يا لشهرِ نَوّار! يا لَعُراةِ المؤخّراتِ هاذين!^(٣)
سيفر ومودون، آنيير وبانيو^(٤)،

(*) أدرجها رامبو في "رسالة الزائري الثانية" (إلى پول دميني، في الخامس عشر من نَوّار/ مايو ١٨٧٠) التي صنّها، على عادته، بعض حديده الشعري يعارض قصيدة "أعبيّة حرب شركسيّة" Chant de guerre circassien لمراسوا كوبيه François Coppée، ويصوّر نتائج قرار الحكومة الجمهورية الجديدة في الإجهار على "كومونة باريس" بدعم من قوَّات الاحتلال البروسيّة، وهو ما تمخّض عن أسبوع المجازر المعروف بـ "الأسبوع الذّامي" (٢١-٢٨ نَوّار/ مايو ممسه). يُستَعَد أن يكون رامبو شهد المجازر باريس، لكنّه يعبّر هنا عن انحيازه التامّ للكومونة.

(١) كان إيرنست بيكار Ernest Picard وزير الداخلية في الحكومة التي ترأسها ثيير Thiers يعتهما رامبو بالزردورين أو العراشتين. إلّا إنّ المفردة vol، التي تعني "طيران"، متعدّدة المعاني وتدلّ أيضاً على سرقة أو امتلاك غير شرعيّ. ولاشكّ أنّ الشاعر يتدكّر هنا عبارة المفكّر پرودون Proudhon الشهيرة: "الملكيّة سرقة" (وكان تلامذة هذا المفكّر شديدي التأثير في الكومونة).

(٢) القصور المحيطة بقصر فرساي، انتقل إليها أفراد الحكومة الجمهورية والجمعية الوطنية أثناء انتفاضة أهل باريس، ولذا دُعوا "الفرساويين" Les Versaillais.

(٣) يشير إلى المحفورات الحصية التي كانت تصوّر مشاهد طفولته ورعويّة. والزناطة واضحة بينها وبين سيفر Sèvre، مدينة المعامل، المذكورة في البيت الذي يلي.

(٤) هي جميعاً مدن وضواحي دارت فيها معارك بين أنصار الكومونة والفرساويين.

هَلَا سَمِعْتُمُ الْمَيَامِينَ
يَبْذُرُونَ أَشْيَاءَ رِبْعِيَّةٍ! ^(١)

لَدَيْهِمْ خَوْذَةُ جَنْدِيٍّ وَسَيْفٌ وَطَبْلٌ ^(٢)،
لَا الْعَلْبَةُ الْعَتِيقَةُ عَلَبَةُ الشَّمْعِ ^(٣)،
وَلَدَيْهِمْ زَوَارِقٌ لَمْ تُبَحَرْ أَبْدَأُ، أَبَدٌ...! ^(٤)
تَمَخَّرُ الْبَحِيرَةُ الْقَانِيَةَ الْمِيَاهُ ^(٥)!

أَكْثَرَ مِنْ أَيِّ وَقْتٍ مَضَى نُعْرِدُ
عِنْدَمَا تَأْتِي لَتَسْقُطَ
عَلَى عِرَائِنَا الْأَحْجَارُ الصُّفْرُ الْكَرِيمَةُ ^(٦)
فِي أَسْحَارٍ مُمَيَّزَةٍ!

(١) بهذه "الأشياء الربعية" يقصد، ساحراً، قذائفهم النارية، يقدّمها باعتبارها فاكهة الموسم.

(٢) يصوّر قوّاتهم، كما يرى برونيل، كجيش من المتوحّشين، "زنوج بيض".

(٣) باتت الفصائل المقاتلة الجديدة تمتلك أسلحة أحدث، وليس، كما في الماضي، أسطوانات الشمع المعدنية التي تعبأ بالبارود وتعمل بصورة بدائية.

(٤) يقتبس لازمة أغنية شائعة يومذاك، أغنية "القارب الصغير"، تتردّد فيها عبارة: "لم يُبحر أبدأ، أبَدٌ..." (البشر "jamais, jam...") في أصل الأغنية لملاءمة الإيقاع). وهنا تلميح إلى القوارب المقاتلة التي ساعدت الفرسان في كثيرًا.

(٥) قوارب الفرسان التي كانت تحتاز، على أطراف باريس، بحيرة غابة بولوبيا المخضّضة يومذاك بالذم.

(٦) هي أحجار كريمة غير مكتملة الصّقل، بها يشبه العنوت التي تنفجر في السماء وتغيرها بأصواء حاصة، ومن هنا قوله في البيت التالي: "أسحار مميرة".

يَكَازُ وَتِيرَ إِيروسَان^(١)،

خَاطِفَا عِبَادِ شَمْس^(٢)

بِالْتَفِطِ يَفْلَدَانِ صَنِيعَ كُورِو^(٣)،

وَهِيَ ذِي مَجَازَاتِهِمْ تَصْطَادُ الْجُفْلَانِ^(٤)...

هُمَا الْعَارِفَانِ بِالشَّيْءِ الْأَعْظَمِ...^(٥)

هُوَذَا فَافِرٌ يَتَمَدَّدُ وَسَطَ نَبَاتِ الدَّلْبُوثِ^(٦)،

(١) مثنى إيروس، إله الرغبة العاشقة في الميثولوجيا الإغريقية، وهي سخرية يتيحها تصويره المتهكم للحرب كربيع عائد. ثم إن إيروس كان يخطف الحوريات، أما الشخصان الممتنان فلا "يقطفان" سوى الأزهار، بأن يدمرا حدائقها بالقنابل. وأخيراً، فوراء إيروس Eros ترن اللقطتان: Héros (بفلان) وZéros (صفران)، هما إذن، بتعبير ستينتز، صفران أكثر منهما بطلين.

(٢) يتساءل الشراح إن كان يقصد أنهما يسطوان على الزهور أم يقطفانها، ببلادة، كالعشاق (نقد الميوعة العاطفية).

(٣) بقنابلهم اللطيفة، يمنح الفرساويون المناظر الطبيعية المسحة الحمراء السائدة في لوحات كورو Corot (رسام كان معروفاً بمناظره الزيفية).

(٤) لعب على الجنس بين tropes (مجازات أو صور بيانية) و troupes (فصائل حربية، وذكّرنا ستينتز بأنها كانت في الفرنسية القديمة تُكتب على هيئة: tropes). ثم إن رامبو يُعرض ببلاغة الزهور المضحكة لرجال فرساي، الذين كانوا مولعين باصطياد الجفلان (هواية مضحكة أخرى).

(٥) في قصيدته "أغنية حرب شركسية" التي يعارضها رامبو هنا، يتحدث فرانسوا كوبيه عن "التركي العظيم" (بالفرنسية: le Grand Turc)، فيحدث رامبو، لاحقاً على الكلمات، عن: le Grand Truc: "الشيء العظيم"، أو "السز الأعظم"، قاصداً، ربما، أن هؤلاء الأشخاص قريبون من صميم الضحك وخبراء بالأسرار التي تمكنهم من الخداع. ويستند ستيف مورفي (تذكره نشرة آرليا) إلى مقطع من مذكرات الشاعر لاسنير Lacenaire (أعدم بالمقصلة لاقتراه جرائم قتل وسرقة)، ليرى في Truc معنى "القاتل". هم، إذن، أصدقاء الجريمة. وقد يكون في كلمة "التركي"، التي تعمل "وراء" البيت، تلميح إلى علاقة بالألماني (البروسي) سمارك، جار تركيا، وكان الفرساويون قد اتجهوا إلى محاماته خدمةً للهدف المشترك المتمثل في سحق الكومونة.

(٦) سبق التعريف به.

وَيُحَدِّثُ غَمَزَتَهُ الْمَائِيَّةَ^(١)

وَنُشُوقَهُ الْفُلْفُلِيَّ^(٢)

الْمَدِينَةُ الْكُبْرَى سَاخَنَ بِلَاطُهَا^(٣)،

رَغَمَ حَفَامَاتِكُمُ التَّقْطِيةَ^(٤)،

وَنَحْنُ يَلْزَمُنَا وَلَا رَيْبَ

أَنْ نَهْزَكُمْ فِي أَدْوَارِكُمْ...

وَالزَّيْفِيُّونَ^(٥) الْمُتَبَخَّرُونَ

فِي إِقْعَاءِ أَتْهِمِ الطَّوَالِ،

سَيَسْمَعُونَ الْقُصُورَ تَتَكَشَّرُ

فِي الْارْتِطَامَاتِ الْحَمْرَاءِ!

(١) كان حول ماثر Jules Favre يومذاك وزيراً للشؤون الخارجية، وهو من أمضى على هدنة ١٨٧١

ويُروى أنه يكنى ساعذاك، فخرت صحيفة "صرخة الشعب" *Le Cri du peuple*، التي كان يديرها

الثائر حول فاليس Jules Vallès، من بكائه ودموعه، دموع التماسيح التي يشبهها رامبوها بأنابيب ماء.

(٢) يقصد، حسب برونييل، أنه وضع في أنفه فلفلًا ليتمكن من البكاء.

(٣) أي متأفة للفتال.

(٤) لقنائل.

(٥) "الزيفيون" هي التسمية التي كانت معطاة لنواب كبار الملاكين الزراعيين في البرلمان، وكانوا أنصاراً

للفرساويين وبالتالي من أعداء الكومونة. ويوحى هذا المقطع الذي يتوعددهم فيه رامبو بصورة قادمة بأنه

كتب قصيدته قبل انسحاق الكومونة بأسبوع. وتستمد المفردة "إقْعَاءَات" في البيت الثاني من المقطع

صوهِ إصانِيّاً من قصيدة بهذا العنوان تضمنتها الرسالة نفسها إلى ديميني (أنظر "إقْعَاءَات").

عاشقاتي الصغيرات(*)

مياه دمع مقطرة^(١)

تغسل السماء المعتدلة الخضرة:

تحت الفسائل^(٢) التي ترول،

أحذيتكن المطاطية

(*) كتبها رامو محطاً يده ضمنَ رسالته إلى بول دميني Paul Demeny المؤرخة في ١٥ مايو/ أيار ١٨٧١. في هذه القصيدة، يسحر رامو بحدة لا فحسب من أولاء اللواتي أحبّ ووجدهنّ غير جذيرات محته، بل من شعره العاطفيّ السابق نفسه، ومن كلّ شعر عاطفيّ، ممهداً بذلك للتحوّلات التي ستقود إلى "المركب السكران" و"فصل في الحميم" و"إشراقات". نذكر هذه القصيدة ساهتها "ردود نينا القاطعات"، مع تعاوض مسجّم بينهما فكما يشير إليه متينمتره، إذا كانت القصيدة السابقة تصوّر الإجابة الساحرة التي تصدر عن نينا، فالقصيدة الحالية تصوّر سحرية رامو نفسه، بها يودّع الشعر العاطفيّ، وهوالم المرأة، التي سيمود إليها مع ذلك في قصائد عديدة، بما فيها "إشراقات"، ليعبر عن حبه إليها أو ليستمدّ من عالمها مقاربات جمالية. وهنا أيضاً يرى النقاد في الموان المتهمك تعبيراً عن معارضة، ربما لقصيدة ألير غلاتيبي Albert Glaugny "العاشقات الصغيرات" Les Petites amoureuses. وفي هذه القصيدة يعي رامو بالاشتكاكات اللغوية بصورة تهذّب وضوح المعنى في مواضع عديدة.

(١) ماء الذمّع المقطر يشير هنا إلى ماء المطر. وعلى سبل السخرية اختار رامو تعبير "الماء المقطر" الضيدلاني.

(٢) يلعب على معيّن للمفردة "tendron" مسلة نبات ومثاة صعيبة وعليه، تكون الفتيات "القيحات" واقفات في ظلّ فسائل، أو تشكّل أجساد القبيحات نفسها فسائل متصبّة تحت المطر.

بياضات أعمار خاصة
مدورة الدموع^(١)،
إجعلن ركبنا يكن^(٢) تصادم
يا قبيحتي!

ذلك العهد كنا نتحاب
أه يا قبيحتي الزرقاء
كنا نأكل يعضاً مسلوقاً
ولئينا^(٣)!

ذات مساءً توجيتي شاعراً
يا قبيحتي الشفراء:
إنزلي هنا لأجلدك
في حُصني؛

دهانك قننه،
يا قبيحتي السوداء؛

-
- (١) هذان البيتان تلقيا تأويلات كثيرة. الأرجح أن رامبو يقصد أن أحدين (والبعض يقول معاطفتهم الواقة من المطر) المطاطية البيضاء اللون، تتساقط عليها قطرات المطر فتجعل بقعاً وسخة تسيل عليها، إسماء منه بأنها رثة وغير منظفة، وتمهيداً لصور القرف التي سينفيها في سائر أجزاء القصيدة.
- (٢) الرُكبيات هي جوارب العذاء التي ترتفع حتى الركبة. كما تدعى كذلك نطع من الجلد توضع على الرُكب لوقايتها من أثر الاحتكاك بالأرض لدى الإكثار من الصلاة، لكن المعنى الأخير مستبعد هنا، وسيستخدمه رامبو ضد هوغو في قصيدة "الرجل العادل".
- (٣) نبات من الزيمبيات.

سَتَقْطَعِينَ لَوْ شِئْتُ مَدَوْلِيَّتِي
بِحَدِّ الْجَبْهَةِ^(١).

أَفَا لُعَابِي النَّاسُفُ،
يَا قَيْبِحَتِي الصَّبَاءُ،
مَا بَرَحَ يُلَوِّثُ مَتَارِيْسَ
نَهْدِكَ الْمُسْتَدِيرِ!

يَا عَاشِقَانِي الصَّغِيرَاتُ،
كَمْ أَكْرَهَكُنَّ!
صَفْحَنَ بِخَرْقِي أَلِيْمَةٍ
نَهْوَذَكُنَّ الْقَيْبِحَاتُ!

إِسْحَقْنَ الْقُدُورَ الْعَنِيْقَةَ
قُدُورَ الْمَشَاعِرِ؛
- هَوْبًا! وَلِثُصْبِحَنَّ رَاقِصَاتِي
لِلْحِظَّةِ!...

مَنَاكِبُكُنَّ تَنْخَلَعُ

(١) يقصد آتِهَا، بشعرها المليء بالذهان (الذي يقول في المقطع نفسه إنه قَاءَهُ قَرْفًا)، وبجيبها القاطع كالسيف (لفرط ما هو ناتج وحاذ الزوايا)، تقدر أن تقطع مدوليته (آلة موسيقية)، وقد جاء ليعني تحت نافذتها "سیرامادات"، ومن هنا قوله في المقطع السابق "إنزلي". ويلاحظ متبصر أن رامبو لم يستخدم هنا القيثارة، الآلة المعهودة في الشعر الكلاسيكي والرومنطيقي.

يا عاشقاتي!
دُرْنَ دوراتكن! وعلى
أردافكن العرجاء [رُيِمَتْ] نجمة^(١)،

معَ ذلكَ، فَمِنْ أَجْلِ أَكْتافِ الخرفانِ^(٢) هذه
أنشأت قوافي!
أودَّ لو كسرتُ أوراكنُ
لأتى أحبُّ!

يا رُكَّاماً باهتاً من نجماتٍ^(٣) فاشلات،
إملأَنَّ الزوايا!
- سَتَنْفُخَنَّ عَلَى اسمِ اللَّهِ^(٤) مُحَمَّلَات
بوزرٍ أَشْغَالٍ دنيئةٍ!^(٥)

تحتَ الأقمارِ الخاضِةِ
المُدَوَّرَةِ الدَّمْعِ،
إجعلنَ رُكَّيَّاتكنَ تنصادمَ
يا قبيحاتي!

-
- (١) يصوِّرهُنَّ كخيلٍ سيركٍ مُبهَرَّجةٍ ودَوَّارةٍ، وبعد قليلٍ يدعوهنَّ نجومٌ 'باليه' فاشلات.
(٢) يشبهُ مناكهنَّ بأكتافِ الخرفانِ (eclanches)، وقد اهُتَرَتْ هذه القسوةُ في التَّعاملِ وجسَدُ المرأةِ سائقةَ شعرةٍ.
(٣) الممردةُ مستخدمةٌ هنا بمعنى فئانات-نجوم.
(٤) أي مالتوافن مع المعتقد الذِّني الذي يعدُّ المرأةَ خادمةً ليعملها ولمنزلهِا
(٥) أي يصبحنَ في خاتمة المطاف زوجات رازحات تحت عبء الأشغال المنزلية.

إقعاءات(*)

عندما يُحسّ الرّاهبُ ميلوتوسُ في ساعةٍ متأخرةٍ
بالغثيانِ ويُحدّقُ بالكوةِ التي منها تأتي
شمسُ ساطعةٍ كمثلي طنجرةٍ مَجلوّةٍ،
تلفحُ بالصداعِ رأسه وبالدّوارِ عينيه،
فهو لا ينفكُ يُجِيلُ في طيّاتِ الشراشفِ بطنه بطنَ الخوري^(١).

تحت غطاءه الرّمادي يتخبّط
ويَنزَلُ، ركبتهُ على بطنه ترتجفان،
ذاهلاً كمثل شيخٍ يلتهمُ مُضغّةً تبغ،
يدهُ تمسكُ بعروةِ آيةٍ بيضاء، ويلزمه
أن يرفعَ إلى حقّويه، عالياً، قميصه!

ولكنه أفعى مبترداً وأصابعُ قدّميه
مثنّيةٌ، راجفاً تحت الشمسِ الساطعةِ التي تُلَبّسُ

(*) هذه القصيدة هي الأخرى كتبها رامبو يخطّ يده ضمنَ رسالته إلى بول دميني Paul Demeny المؤرّحة في ١٥ مايو/ أيار ١٨٧١. هي أشدّ قصائده المساوئة للإكليروس سحريةً، وفيها إفادة واضحة من أجواء رابليه Rabelais. مدل الركوع من أجل العبادة، يظنّ الرّاهب المتمارض مقعياً في حجرته، والشمس عالية في السمت منذ ساعات.
(١) في العارة إشارة إلى مدانته.

بِصُفْرَةِ الْفَطَائِرِ وَرَقِ التَّوَاظِدِ^(١)؛
ثُمَّ إِنَّ أَنْفَ الرَّجُلِ، حَيْثُ يَشْتَعِلُ الْبَرْنِيقُ^(٢)،
يَتَشَمُّ التُّورَ كَمَثَلِ مِذْخَةِ لَاحِمَةٍ^(٣).

.....
فِي النَّارِ يَنْضَجُ الرَّجُلُ، بِاسْطِ ذِرَاعِيهِ، وَفِي بَطْنِهِ
يَشْفَرُ: وَكَأَنَّ فَخْذَيْهِ تَفُوصَانِ فِي النَّارِ،
سِرَاوِيلُهُ تَشِيْطُ، وَغُلْبُونُهُ يَنْطَفِئُ؛
وَمَا يَشْبَهُ طَائِرًا يَتَمَلَّمُ قَلِيلًا
عِنْدَ بَطْنِهِ السَّاكِنِ كَمَثَلِ كُدْسَةِ كِرْشٍ!

حَوْلَهُ يَرْقُدُ رِكَامٌ أَثَابٌ مُتَبَلِّدٌ
وَسَطُ أَسْمَالٍ قَدْرَةٍ وَعَلَى تَجَاوِيفٍ وَسِخَةٍ؛
وَكَمَثَلِ ضَفَادِعَ عَجِيْبَةٍ، تَتَكَوَّمُ إِسْكَمَلَاتُ
فِي الْأَرَاكِانِ السُّودِ: لِلخَزَانَاتِ أَشْدَاقُ مَغْتَنِينَ كُنُسِيِّينَ
فَاحِرَةٌ بِنُعَاسٍ مَفْعَمٍ بِشَهِيَّةٍ مُفْرَعَةٍ.

الْحُجْرَةُ الضَّيْقَةُ غَاصَّةٌ بِالْحَرَارَةِ الْمُتَفَرِّةِ؛
وَدِمَاعُ الرَّجُلِ تَحْشَوْهُ الْخَرَقُ.
يُصْغِي إِلَى الزَّعْبِ يَنْمُو فِي جِلْدِهِ الْعَرَقُ، وَأَحْيَانًا

(١) كَانَتِ التَّوَاظِدُ الزَّجَاجِيَّةُ فِي الزَّيْفِ تُغْلَفُ بِوَرَقِ.

(٢) يَلْتَمِصُ، حَسَبُ بَرُونِيْلٍ، إِلَى أَنَّ لَعْلُوتُوسَ هَذَا أَنْفًا مُحْمَرًّا كَأَنُوفِ الْمُدْمِنِينَ عَلَى شَرْبِ التَّبِيْذِ.

(٣) "لَاحِمَةٌ" أَيُ كَثِيرَةُ اللَّحْمِ وَالْمِذْخَةُ حَيَوَانٌ بَحْرِيٌّ مِنَ الْمَجْرُوفَاتِ. الزَّاهِبُ يَتَشَمُّ التُّورَ تَشَمُّمًا سَاعَتْ مِنْ انْتِحَابِهِ أَوْ، حَسَبُ بَرُونِيْلٍ، لِبُشُورِ فِي أَنْفِهِ.

يتفجّر في فواقاتٍ هزليّةٍ فاضحة،
حتى ليهزّ إسكملتّه التي هي [من قبل] عرجاء...

.....

والمساء، تحت أشعة القمر التي تصنع له
في أطراف المؤخرة بقعاً منيرة،
يقعي هناك خيال واضح التفاصيل، على خلفيّة
من جليدٍ ورديٍّ كمثّل خطمي برية^(١) ...
ويلاحق أنف عجيّب فينوس^(٢) في سمائها العميقة.

(١) بنة تُستخدم في التزيين، يبلغ علوها مترين أو ثلاثة أمتار، تنتهي بأرهار مدوّرة صارخة الألوان.
(٢) ضمن تهكم رامبر "المتعدّد الحشوات"، تلحق السخرية ها بأحلام الزاهب وبفينوس نفسها التي سخر
لشاعر منها في "فينوس الطالعة من الماء".

شعراء السابعة(*)

- إلى السيد پول دميني

والأم تنصرف طائفة كتاب الواجب^(١)
راضية ومُباهية ولا ترى
في العينين الزرقاوين^(٢) أو على الجبهة الثالثة^(٣)،
روح صغيرها تغزوها ألوان من الثفور.

-
- (*) ضمنتها رامبو رسالته إلى پول دميني المكتوبة في ١٠ يونيو/ حزيران ١٨٧١، ولكن إيزامبار يؤرخها في تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٧٠، فيكون الشاعر كتبها في أجواء الانقلابات التي أحدثها استئناف كومونة باريس. وهي من القصائد التي تساعد في فهم المناخ العائلي الذي ترعرع فيه الشاعر: أب غائب، وأم مسيطرة. كما نلاحظ انشطار عالم الصبي إلى اثنين: رفاقه في الخارج، اللذين يحاول أن ينشئ معهم حرية لائعية، ورقابة في الداخل يجابهها هو بشيء من "القيينة" والمزياء. وابتداء القصيدة بواو العطف يوحي باستغراق الشاعر في المناخ الذي تصوره القصيدة وبهبة قيمة هاجس متسلط. وتوحي صيغة الجمع في العنوان وسيادة ضمير الغائب في القصيدة برغبة في تعميم تجربة شخصية، ونرى نشأة الأدبية، العضائية نوعاً ما (مالزغم من مساعدة أستاذة إيزامبار اللسيية) والفتاحة الكبير على الحياة.
- (١) رأى فيه بعض الشراح الكتاب المقدس، وسيسفيه رامبو بصورة صريحة في موضع آخر من القصيدة، وإن كان لا يكتبه ببحرفين أولين كبيرين كما جرت عليه العادة. يرى فيه البعض الآخر كتاب الفروض المدرسية التي تأتي الأم لتتمتع بها وتتأكد من مواظبة ابنها على إنجازها. المهم هو المراقبة التي تسلطها الأم على ابنها، وحملها الكامل بما يعتل من دواخله من مشاعر وأفكار.
- (٢) يدكر برونيل بوصف إيرست دولانيه لعيني رامبو يشبههما برهرة أدب العار وهررة العناقية، والغالب على هاتين الزهرتين هو اللون الأزرق.
- (٣) علامة على الذكاء. كان رامبو يعتقد أنه مملك حبة كهذه، ويؤكد صديق صاه دولانيه أن فريدريك، شقيق رامبو البكر، كان يمتلك مثل هذا الجبين بوضوح أكثر.

بالغ الذكاء هو، منه ينضح النهار كله عرق الطاعة
لكن بضغ سيمات فيه وإيماءات منه سوداء^(١)
تكشف عن بعض رياءاته الحامزة.
في عتمة الدهاليز الملبسة بنجود عطنة،
يمر دالفاً لسانه جامعاً قبضته
عند ملتقى الفخذين، وفي عينيه المطبقين يرى نقاطاً.
من باب يفرج على المساء، تحت ضوء القنديل
يرى هو في الأعلى، مُدْمِماً بجوار السلاالم،
تحت خليج من الثور نازل من السقف.
في الضيف خصوصاً، مندحراً وأبله،
كان يُعاند في الاعتصام في نداوة بيت الراحة
هناك يُفكر، بدعة، مُرهفاً منخرية^(٢).

في الشتاء، خلف المنزل، إذ تغسل الجنية
من روائح النهار وتمتلئ بأشعة القمر،
يضطجع أسفل الجدار مطموراً في التربة،
هارساً بالزوى عينه المدومة،

(١) بمعنى الإيماءات العصبية غير الإرادية، التي ترسم على الوجه أو على عضو آخر من الجسم.
(٢) "بطلة" قصيدته "الساؤلات الأولى" تعتصم هي أيضاً في بيت الراحة في ليلة احتبارها الروحاني الكبير. وكما يرى جاك رانسور ("آلية رامبو"، مرجع مذكور في مقدمة المترجم)، فإن تواتر هذا المكان في أكثر من قصيدة لرامبو يُعرب بصورة مُعارفة عن قوة الاختار وشاكلة الرقص المسوغ عليه ويرى فيه ألان باديو (المرجع نفسه) ضرباً من محاولة للتسامي على خراب الجسد والعالم ولإنشاء فردوس عاتمة فوق الانقراض

مُصَغِّياً إِلَى خَشَبِ تَعَارِيشِ الْأَشْجَارِ الْبَاسِرِ^(١).
 يَا لِلشَّفَقَةِ! وَحْدَهُم أَوْلَتْكَ الصَّغَارُ كَانُوا أَلْفَهُ.
 بؤْسَاءُ هُمْ، عَارِيَّةُ جِبَاهِهِمْ، أَعْيُنُهُمْ مُنْسِفِحَةٌ عَلَى الْخَدَّيْنِ^(٢)،
 وَيُخْفَوْنَ أَصَابِعُهُمُ النَّاحِلَةَ الْمُضْفَرَّةَ أَوْ الْمُسَوَّدَةَ مِنْ أَثَرِ الْوَحْلِ،
 تَحْتَ ثِيَابٍ بِالْيَةِ تَنْبِثُ مِنْهَا رَائِحَةُ غَائِطٍ،
 وَيَرْقُ الْبُلْهَاءُ يَتَحَادَثُونَ!
 وَإِذَا مَا فَاجَأَتْهُ أُمُّهُ فِي تَعَاطُفَاتِهِ الْبَذِيئَةِ،
 وَأَصَابَهَا الْهَلَعُ، فَإِنَّ حَنَانَ الْأَطْفَالِ
 الْعَمِيقَ فِيهِ سَيَبُّ عَلَى تِلْكَ الذَّهْشَةِ^(٣).
 لَا بَأْسَ! كَانَ لِلْأُمِّ عَيْنٌ زُرْقَاءُ - تَكْذُوبُ^(٤)!

كَانَ فِي السَّبَاعَةِ يُوَلَّفُ رَوَايَاتٍ حَوْلَ الْحَيَاةِ
 فِي الصَّحْرَاءِ الْكَبِيرَةِ حَيْثُ تَسْطَعُ الْحَرِيَّةُ الْمُسْتَأْنَبَةُ^(٥)،

(١) يمكن أن نفهم أنَّ خَشَبَ "التعاريش" يُعَدِّثُ، لَتَسْوِسُهُ، وشوشة.

(٢) كَتَبَ: "œil déteignant sur la joue"، وهو تعبير غريب ومقتضب، والفعل "déterdre" مشوعاً بـ "sur" ("على") يُسْتَخْدَمُ عَادَةً لَوْصِفِ أَثَرُ لَوْنٍ يَطْنِي عَلَى الْأَلْوَانِ الْأُخْرَى فِي ثَوْبٍ، لَدَى غَسْلِهِ أَوْ صَبْغِهِ، وَعَمُومًا عَلَى تَأْثِيرِ عُنْصَرٍ مَا عَلَى مَجْمُوعٍ هُوَ فِيهِ. يمكن أن تعني عبارة رَامِبُو، عَلَى سَبِيلِ الْكِنَايَةِ، أَنَّ دَمُوعَ هَوْلَاءِ الصَّغَارِ دَائِمَةً الْإِنْكَابَ عَلَى الْخَدَّيْنِ، فَهَمُ صَغَارٌ بَاكُونَ، أَوْ أَنَّ أَعْيُنَهُمْ رَمَصَاءُ (وَالرَّمَصُ هُوَ الْوَسْخُ الْأَبْيَضُ الَّذِي يَتَجَمَّعُ حَوْلَ الْعَيْنَيْنِ، أَثْنَاءَ الثُّومِ خُصُوصًا) فَتَبْثُ بِشَيْءٍ مِنْ وَسْخِهَا إِلَى الْخَدَّيْنِ. الْعَيْنَانِ تَمْنَحَانِ هُنَا الْوَجْهَ تَعْيِيرَهُ كُلَّهُ.

(٣) تعبير مرتبك نوعاً ما فِي نَظَرِ الشَّرَاحِ. يَقْصِدُ أَنَّهُ لَوْ قَبِضْتَ عَلَيْهِ الْأُمُّ فِي حَالَةِ أَلْفَةِ فَاسِدَةٍ (مِنْ وَجْهَةٍ نَظَرَهَا) مَعَ هَوْلَاءِ الضَّنَّةِ، فَإِنَّ حَنَانَهُ سَيَنْقُضُ عَلَى نَظَرَةِ الْأُمِّ هَذِهِ وَيَجَابِهَا.

(٤) الْأُمُّ وَالْإِنِّ يَشْتَرِكَانِ إِدْنَ فِي لَوْنِ الْعَيْنَيْنِ، مِمَّا جَعَلَ الشَّرَاحَ فِي حَيْرَةٍ أَمَامَ هَذَا الْبَيْتِ هَلْ يُدِينُ الشَّاعِرُ رِيَاءَ الْأُمِّ وَنَظَرَتِهَا الزُّرْقَاءَ الْقَاسِيَةَ، أَمْ يَقُولُ إِنَّ الضَّنِّيَّ (رَامِبُو نَفْسَهُ) يَجَابِهَا بِطَرَةِ زُرْقَاءٍ كَاذِبَةٍ (فَالْعِبَارَةُ تَحْتَمِلُ أَيْضًا الضَّيَاعَةَ عَلَى نَحْوِ "تَنَالِ الْأُمُّ [أَنْتِ] عَيْنًا زُرْقَاءَ تَكْذُوبُ").

(٥) يَقْصِدُ الْحَرِيَّةَ الَّتِي يَسْلُبُونَهَا إِتَاهَا عَادَةً، وَالَّتِي تُسْتَعَادُ فِي الْمَغَامَرَةِ

غابات وشموس، أنهار ومفازات! - كأن يستعين
بالصُحفِ المصوّرة تُريه، حتّى لنحمرّ منه السُحنة،
إسبانياتٍ يضحكن وإيطاليات.

وحين تأتي الفتاة المتوحشة ابنة جازهم العاملين،
المخبولة، بنت ثعاني سنين، ذات العينين البُنيتين

في ثياب هديّات حمراوات، وتعتلي
في أحد الأركان ظهره، هارّة ظفائرها،
ويكون هو تحتها، فهو يقضم منها الإلية،
ههي لم تكن لترتدي سراويل؛

- ثم، فيما تنهش بقبضتيها وكعبيها،
بعود هو بمذاق بشرتها إلى حُجرته.

كان يخشى آحاد كانوا الكالحة، حيث
في هندام حسن، وعلى منضدة من الأكاجة،
يروح يقرأ توراة ذات حواف خضراء نباتية؛
كأن أحلام تقض مضجعه كل ليلة،
ما كان يحب الله، بل الرجال يعودون
في المساءات الصُهب، سوداً، بثياب عملهم، إلى القرية
هناك حيث، بثلاث قرعات على الطبل،
يُضحك المُنادون^(١) الحشد أو يُغضبونه بشأن القوانين.

(١) هم مندوبون حولون كانت الحكومات، قبل اختراع وسائل الإعلام الحديثة، ترسلهم ليدعوا في
الحارات المرسومات والقوانين الرُسمية المسكوكه للنز.

- كَانَ يَحْلُمُ بِالْمَرْجِ الْعَاشِقِ حَيْثُ يَرَى زَغَباً ذَهيباً
وَمُؤَيَّجَاتٍ وَضَاءَةً وَعِطُوراً زَكِيَّةً
وَهِيَ تُطْلِقُ وَشَوْشَتَهَا الْهَادئةَ وَتَنْطَلِقُ!

وَكَمْ اسْتَعَذَّبَ الْأَشْيَاءَ الْمَكْتَنَفَةَ بِالظَّلَامِ
عِنْدَمَا، فِي حُجْرَتِهِ الْعَالِيَةِ، الزُّرْقَاءُ،
الْمُسْدَلَةُ السِّتَائِرُ وَالْمَغْزُورَةُ بِرُطُوبَةٍ لَادعةً،
كَانَ يَقْرَأُ رِوَايَتَهُ^(١) وَيَتَأَمَّلُهَا دُونَ انْقِطَاعِ،
رِوَايَتِهِ الْمَلَأَى بِسَمَوَاتٍ مَغْرَاءٍ ثَقِيلَةٍ وَغَابَاتٍ غَرَقَى،
وَبَازِهَارٍ مِنَ اللَّحْمِ مَمْتَشِرَةٍ فِي الْغَابَاتِ الْكُوكَبِيَّةِ
- دَوَارٌ وَانْهِيَارَاتٌ، هَزَائِمٌ وَرَأْفَةٌ! -^(٢)،
- وَبَيْنَا يَتَعَالَى فِي الْأَسْفَلِ صَخْبُ الْحَارَةِ
كَانَ هَوًى يَضْطَجِعُ وَحِيداً
عَلَى قِطْعٍ مِنَ الْجَوْخِ، وَبِالْقُلُوعِ يَحْلُمُ بِقُوَّةِ.

(١) يمكن المهم سمعيس : الزوايا التي كان الضبي يصدد كتابتها، أو تلك التي كان يقرأ.

(٢) تشي عناصر رِوَايَتِهِ التي يعددها بإيجاز في هذه الأبيات بهذه التي تشكّل المسرح البادح الذي يحرق فيه
"المركب السكران".

الفقراء في الكنيسة(*)

مَحْشُورِينَ بَيْنَ مِصْاطِبِ السَّنْدِيَانِ، فِي أَرْكَانِ الْكَنِيسَةِ
الَّتِي تَذْفَأُ، بِعَفْوَةٍ، مِنْ أَنْفَاسِهِمْ، عِيُونُهُمْ كُلُّهَا مَصُورَةٌ
إِلَى مَحَلِّ الْخُورَسِ الْتَاضِحِ ذَهَبًا^(١) وَإِلَى الْمُرْتَلِينَ
بِأَشْدَاقِهِمُ الْعَشْرِينَ الْمُتَشَدِّقَةَ^(٢) بِأَنَاشِيدٍ وَرِعَةٍ؛

مُسْتَنْشِقِينَ رَائِحَةَ الشَّمْعِ كَمَنْ يَسْتَنْشِقُ أَرْيَجَ الْخُبْزِ،
سُعْدَاءَ، مِهَانِينَ كِمِثْلِ كِلَابٍ ضُرِبَتْ،
يَمُدُّ فَقَرَاءَ الرَّحْمَنِ، الرَّاعِي وَالسَّيِّدَ،
ضِرَاعَاتِهِمُ الْخُرْقَاءَ الْعَنِيدَةَ.

التَّسْوَةُ طَابَ لَهُنَّ صَقْلُ الْمِصْاطِبِ^(٣)
بَعْدَ الْآيَامِ السَّتَةِ الَّتِي يَجْعَلُهُنَّ اللَّهُ يَتَعَذَّبْنَ فِيهَا!
فِي مَعَاطِفِ فَرْوٍ عَجِيْبَةٍ يُهْدِدُهُنَّ

(*) في هذه القصيدة، التي نمتزح فيها الواقعية بالتكهن، يُعرب رامبو مرة أخرى عن عدائه للإكليروس (سلك الكهنوت)، ويشمل بسخرية الفقراء أنفسهم الذين يدون له مندرجين في فئة "القاعدين" التي يُمقتها هو.

(١) إشارة إلى الزخارف المدبَّبة التي تحيط بمحلّ الخورس أو الجوقة الكنسية.

(٢) في محاكاة لعبارة شهيرة لرابليه، كتب رامبو: gueules gueulant، وفي اختياراً "الأشداق المتشَدِّقة" نحاكي بالتكرار اختيار الشاعر نفسه. والصَّغَةُ الحيوانية للأشداق مقصودة طبعاً.

(٣) يُحلّل المصاطب صفةً لفرط جلوسهن عليها.

ما يُشبه صفاراً يكون بكاءً مريراً.

نهودهنَ الوسخةُ تتدلى، آكلاتُ الحساءِ هؤلاء،
في العيَّينِ صلاةٌ ولا يُصلَّين أبداً،
ينظرونَ إلى الاستعراضِ السيِّئِ لفريقٍ
من فتياتٍ يَعمَرنَ قُبَعاتٍ مخسوفة.

في الخارجِ البردُ والجوعُ، يغرفُ منهما الإنسانُ غزفاً:
لا بأسَ. سويعةٌ أخرى ونجىءُ الآلامَ التي لا تُسقى!
- في تلك الأثناء، في الجوار، تنثُنْ، وتتهامس، وتُخِنُ
مجموعةٌ عجائزَ ذَوَاتِ غُباغب^(١):

وترى هؤلاء البُهلاءِ وأولاءِ المصروعين
الذينَ كانتِ النَّاسُ تنفادهمُ أمسٍ في مفارقِ الطُّرُق؛
وأولئك العُميُّ الملتهمِجِ بالأنفِ^(٢) كُتِبَ القدَّاسُ العنيفة،
والذينَ تُدخلهمُ كلابهمُ إلى الباحاتِ،

جميعاً يَربُلونَ الإيمانَ المتسَوِّلَ الغبيّ،

(١) هي الزوائد أو الاستطالات الجلدية أسفل الحنك، خصوصاً في أحنك الأبقار. وقد كتَبَ رامبو عن المجائز. Collection (مجموعة)، معاملاً إيمانَ كمجموعة لوحات أو أشياء طريقة يجمعها الهواة.
(١) يتكرر رامبو هنا فعلاً: "fringaler" من "fringale" وهو الجوع الشديد، للدلالة على عمل لانتهم. وبدلَ التعبير المألوف: "الانتهم بالعينين"، الذي يُستخدَم للتبصرين، يَصوِّرُ هو العُمي وهم يلتهمون بالأنف

وَيُرْتَلَوْنَ الشُّكُوى غَيْرَ الْمُتَنَاهِيَةِ لِيَسُوعَ
الْحَالِمِ فِي الْعُلَى وَقَدْ اصْفَرُّ مِنْ أَثَرِ الزَّجَاجِ الْكَامِدِ^(١)،
بَعِيداً عَنِ السَّيِّئِينَ الثُّخَفَاءِ وَالشَّرِيرِينَ الْبِدَانِ،

وَبَعِيداً عَنِ رَوَائِحِ اللَّحْمِ وَالْأَنْسَجَةِ الْعَطْنَةِ^(٢)؛
هِيَ مَهْزَلَةٌ وَاهِيَةٌ مُظْلَمَةٌ مَنفَرَةٌ الْإِيْمَاءِ؛
- ثُمَّ تَزْدَهَرُ الصَّلَاةُ بِتَعَايِيرٍ مُنْتَفَاةٍ،
وَتَتَخَذُ الْمَشَاعِرُ الْمُؤْمِنَةُ نَبْرَاتٍ أَكْثَرَ فَاكْثَرَ إِلْحَاحاً

عِنْدَمَا تَدْخُلُ إِلَى الْأَرْكَانِ الَّتِي تَذْوِي فِيهَا الشَّمْسُ،
فِي طَيَّاتٍ حَرِيرٍ مُبْتَذَلٍ وَابْتِسَامَاتٍ خُضِرَ^(٣)،
سَيِّدَاتِ الْحَارَاتِ الْمَرْمُوقَةِ - آه يَا يَسُوعُ! - الْمَرِيضَاتِ الْأَكْبَادِ،
وَبِأَصَابِعِهِنَّ الصَّفْرَاءِ الطَّوِيلَةِ يَلْثَمْنَ الْجُزْنَ الْمُقَدَّسَ^(٤).

١٨٧١

(١) يشير إلى المسيح مرسوماً في لوحات زجاجية تشعب ألوانها بمرور السنوات.

(٢) ما ينبعث من أجساد جمهور الكنيسة وثبابه العريقة من روائح. الأجساد تحولت إلى كتل لحم.

(٣) هذه السَّعْنَةُ الصَّفْرَاءُ الَّتِي تَعَكِّسُهَا الْابْتِسَامَاتُ لَا تَعْنِي بِالْفَرُورَةِ عَاقِبَةُ طَبِيعَةٍ، بَلْ تُوْحِي، كَمَا يَرَى بَرُونِيل، بِالْمَسْعَةِ الصَّفْرَاءِ الْمَحْضَرَةِ لِنِسَاءٍ مُتَخِمَاتٍ، خِلَافاً لِمَا هُوَ الْأَمْرُ لَدَى قُرَاءِ الْكَنِيسَةِ. هَذِهِ الْقُرَاءَةُ بِدَعْمِهَا تَعْيِيرُ "الْمَرِيضَاتِ الْأَكْبَادِ" وَ"الْأَصَابِعِ الصَّفْرَاءِ" فِي مَقِيَةِ الْمَقْطَعِ.

(٤) يَقْصِدُ أَنَّ النُّرَاتِ الدِّينِيَّةَ الْكَاذِبَةَ لِهَؤُلَاءِ الْقُرَاءِ تَتَسَارَعُ وَتَرْتَدِّدُ حِمِيَةً مَعَ وَصُولِ هَؤُلَاءِ السَيِّدَاتِ الدِّينِيَّاتِ اللَّوَاتِي سَيَسْتَحْدُونَ مِنْهُنَّ مَالاً.

القلب المعذب (*)

قلبي البائسُ يُروِّلُ على الكونل^(١)،

قلبي يتبع الكاهن^(٢) مُتزعج:

فيه يرمونَ نفاثاتِ حساء،

قلبي البائسُ يُروِّلُ على الكونل:

(*) تصوّر هذه القصيدة مرارات مودّعة متحرّعة لا يعرف شراح ومو علاقتها بسيرته زعمُ البعض أنّ رامبو يصفها تهكّم بعض نوار الكومونة منه، لكن لا شيء شت ذلك، ثمّ أنّ أستاذه جورج إيزامبار ستعدّ أيّ تفسير واقعي لهذه القصيدة، التي أدرجها رامبو، وهذا أساسيّ، في رسالته إليه المعروفة بـ "رسالة الزاني الأولى". والحال، تطمح الرسالة المذكورة بحساسه لمشروع الكومونة وبلغته لتتابع نتائجها. يرخّص سنيتمتر أنّ تكون القصيدة بصويراً موضوعاً لمأساة متخلّة، على عرار ما فعل بودلير في "الألثروس L'Albatros"، لا سماً وأنّ رامبو يصوّر هامشياً بحرياً ويتحدّث عن طاقم سفينة برونييل، من ناحيته، يرى أنّ القصيدة ترمز إلى المعاناة الزهية التي يتكدها هذا الذي دلف نفسه لأن يصح رانياً وإلى "رسالة الزاني الأولى"، القصيدة ماثلة في رسائل عديدة كتبها الشاعر إلى أصدقائه، بمنحها فيها عاوين مختلفة "القلب المسروق Le Cœur vole"، و"القلب المعذب Le Cœur supplicié"، و"قلب الزجل، لأصحوكة Le Cœur du pitre" وفي رسالته إلى بول دميبي في العاشر من حزيران/يوليوس ١٨٧١، تحدّ القصيدة إلى جانب "العقراء في الكنيسة" و"شعراء السابعة"، ونرى إلى رامبو وهو يطالها بأن يحلّها محلّ القصائد السابقة التي أرسلها له والتي صار يرحوه أن يحرقها "أحرق جميع لقصائد التي ارتكبت رعباً تسليمت إياها في دويّه". والداعث في هذا الطلب هو ابتعاد المتزايد عن اللغة الفرنسية الثالثة ("ما عدت لأعرف الكلام"، كت له)، استعداد يحذ في هذه القصيدة بداية واضحة له، بما فيها من ابتكارات موسيقية وسائبة تجمع نوحارة إلى العف.

(١) مؤحرة السفينة يصوّر رامبو المشهد كما لو كان جارياً في سفينة رُمي به هو إلى مؤخرتها.

(٢) برع من التبع الزهيد الثمن، يعني اسمه حرفياً: "نح لعريف Lecabral". والتبع المملوء به قلبه هو بالطبع تبع الآخرين، يفتونه عليه. ويرى سنيتمتر أنّ مفردة "العريف" (الزينة العسكرية) يعني الأخذ بها أيضاً، فيكون للعبارة وظيفتان أو لعب على الكلام (فالمكتلم يؤديه "نح العريف" والعرفاء أنفسهم). الأمر نفسه مع تعبير "الصحك الشامل" الذي سيرد أدناه وبوضحه في الحاشية التالية.

تحت سخرية الجند
المُطْلَقِينَ ضحكهم الشامل^(١)،
قلبي البائس يُرَوِّلُ على الكوئل،
قلبي يتغ الكابورالِ مُترَع!

إنتعاضية وجنودية
شتائمهم أفسدته!
في المساء يُقيمون جداريات^(٢)
إنتعاضية وجنودية.
آه يا سيولاً غرائبية^(٣)،
هالك قلبي، فَلْيَنْقُذْ:
إنتعاضية وجنودية
شتائمهم أفسدته!

عندما سَتَفْدُ مضفاتهم،
قلبي المسروق، ماذا نفعل؟

(١) هذا الثمت (général) يعني، لدى معامته كاسم، رتبة "الجنرال" (قائد أو عماد) في الجيش، وإذا ما أخذنا بقراءة سينتزر وجدنا هنا لعباً على الكلام مفاده أَنَّ الجند وقادتهم يشتركون في هذا "الضحك الشامل".

(٢) لعله يقصد أنهم يتجمعون في المساء أسفل الحيطان ليطلقوا العنان لشفاهاتهم. أو يصورهم، إمعاناً في السخرية، مشككين هم أنفسهم، لوحات جدارية. أو، أخيراً، أنهم ينفثون الحيطان بحريشاتهم البذيفة.

(٣) إحتَرَجَ الثمت المدهش: "abracadabrantescque" ("غرائبي") من التعبير: "abracadabra" ("شيء عجيب"). ويرى فيه سينتزر تلميحاً ساخراً إلى ضرب من الشعر التهويلي والمجاثني يرفضه هو، كما في قصيدته "ما يقال للشاعر عن الأزهار".

سَكُونُ أَغَانٍ بِاخْوَسِيَّة^(١)
 عَنَدَمَا سَتَنفُذُ مَضَغَاتِهِمْ:
 سَكُونُ لِي فَرَاتٌ مِعْدِيَّة
 إِذَا مَا ازْدُرِدَ قَلْبِي الْمَسْكِينِ:
 عَنَدَمَا سَتَنفُذُ مَضَغَاتِهِمْ،
 قَلْبِي الْمَسْرُوقُ، مَاذَا نَفْعَلُ؟

نَوَّار/ مَابِر ١٨٧١

(١) أي متهتكة، نسبة إلى باحوس، إله الحمر والعريضة عند الإعرقي

الخلاعة الباريسية

أو باريس تأهل من جديد^(*)

هي ذي^(١)، يا حُبْنَاءُ! اندلقوا في المحطّات!

برثيّها اللاهَبِيّ غسَلَتِ الشَّمْسُ

الجاذِبِ التي عمرَها الرابرة^(٢) داتِ مساء.

هي ذي المدينةُ المقدّسةُ جالسةٌ إلى الغرب^(٣)!

هيا! استحوط لرجوعِ النيران^(٤)،

(*) يؤكّد فرلين أنّ رامبو كتب هذه القصيدة عداه "الأروع الدامي" الذي شهدت فيه الكومونة نهايتها الفاجعة. وهذا حائرٌ، خصوصاً إذا ما نحسّ لاحطنا بلويحه في المقطع العاشر بإمكان الانتقام من "الفرساويّين"، في مستقبلٍ غير محدّد. تسع أهمية القصيدة من تحديثها الشعر الخطابي، السائد لدى هوغو مثلاً، وصحّحه باستحداثات لفظية وتصويرية جعلت فرلين يمتدح النصّ بأنّه "مفعم جمالاً". تمخّذ القصيدة العصيان الشعبي وتُعقّف من عادرُوا باريس أثناء العنف (عنف الاحتلال الروسيّ لم العنف المتأثري عن اصطدام نواز كومونة مارس والحكومة؟ سؤالات تصعب الإجابة عليه في غياب نأريح دقيق لكانه القصيدة).

(١) يرى أغلب الشراح أنّ صمير التأثيل يحيل إلى المدينة.

(٢) يستحدم رامبو خطاب المحافظين واليمينيّين، ويردّ عليهم التسميات التي كانوا يبعثون بها أنصار الكومونة. برويل يرى أنّه قصيدة بالبربرة الألمان، يتذكّر مسيرتهم في باريس هي الأوّل من آذار/مارس ١٨٧١

(٣) يقصد بالقطع باريس. وفي الصفة "مقدّسة" سخرية (لا سيّما وأنّه كتب المدينة بحروف كبيرة) وتعريض بما تعرّضت له من تدنيس

(٤) يقصد أنّ اليمين، الذي يجعله هنا يتحدث نفسه، دسّاً لشحنة داخل خطاه، سيستحوط من عودة ممكنة للنيران التي أشعلها نواز الكومونة في بعض قصور الأرستقراطيين.

هَيَّ ذِي الْأَرْصَفَةِ، هَيَّ ذِي الْجَادَاتِ، هَيَّ ذِي الْبُيُوتِ
فَوْقَ اللَّازُورِدِ الْخَفِيفِ الَّذِي يُثْبَغُ،
وَالَّذِي أَنَارَتْهُ الْقَنَابِلُ بِوَهْجِهَا ذَاتَ مَسَاءٍ^(١)

خَبَثُوا الْقُصُورَ الْمَيَّتَةَ^(٢) فِي هَيَاكِلِ خَشْبِيَّةٍ!
التَّهَارُ الْقَدِيمُ الذَّاهِلُ يُنْذِي نَظْرَانَكُمْ.
هُوَذَا يُقْبَلُ الْقَطِيعُ الْأَصْهَبُ قَطِيعُ مُورِجِحَاتِ الْوَرَكِينِ^(٣):
كُونُوا مَجَانِينَ تَكُونُوا ظُرَفَاءَ، إِذْ أَنْتُمْ ذَاهِلُونَ!

يَا زُمْرَةَ كَلْبَاتٍ هَائِجَةٍ تَلْتَهُمُ الضَّمَادَاتُ،
صَرَخَةُ الْبُيُوتِ الذَّهَبِيَّةِ^(٤) تَنَادِبُكَ. أَلَا طَبِيرِي!
وَاصِلِي الْإِلْتِهَامِ! هُوَذَا لَيْلُ الْأَفْرَاحِ الْعَمِيقِ التَّشْنِجَاتِ
يَنْزِلُ إِلَى الشَّارِعِ. أَيُّهَا الشَّارِبُونَ الْحَزَانِيَّ،

أَلَا اكْرَعُوا! عِنْدَمَا يُقْبَلُ الثُّورُ مَجْنُونًا حَادًّا،
نَابِشًا حَوْلَكُمْ مَظَاهِرَ التَّرَفِ الدَّفَاقِ،

(١) إشارة إلى قذوف القرساويين الماطرة على باريس أثناء الكومونة، كما في "أغنية حرب باريسية".

(٢) كان القصر الملكي بباريس وحدائق "تويلري" وملحقاتها قد صرت فيها الليران في ٢٣ و ٢٤ نؤار/ مايو ١٨٧١، وأُحِيطَتْ بِالْوَلَحِ خَشْبِيَّةٍ لِإِخْفَافِ مَا لَحِقَ بِهَا مِنْ تَخْرِيبٍ. ويرى برونييل في البيت سخرية من اعتبار الملكيتين هذه الأبنية من ضمن "الهدايا" الذين ينبغي الاحتفاظ برفاتهم وعرضها على الملا.

(٣) يقصد بانتماءات الهوى اللآني عاودن الظهور مع عودة الحياة الطبيعية للأرستقراطية. وقد يقصد المشية المتفتحة لنساء الأرستقراطيين أنفسهن. كان نؤار الكومونة، ومعهام رامبو، يدافعون عن حرية المرأة ويتقدون الذعارة باعتبارها انحاراً بالمواطف والأهواء.

(٤) تلميح إلى "البيت الذهبي"، أحد المطاعم الزاقية في عهد الإمبراطورية الثانية.

أَيْسِلْ لِعَابِكُمْ فِي الْأَقْدَاحِ، بَلَا إِيْمَاعَةَ وَلَا كَلَامَ،
وَتَظْلُونَ زَائِنِي النَّظَرِ فِي الْأَفَاقِ الْبَيْضِ؟

من أجل الملكة ذات الوركين الشَّلَاتَيْنِ^(١)، ازْدَرِدُوا!
وَأَسْمَعُوا عَمَلَ التَّجَشُّوَاتِ الْغِيَةِ
التي تُمَزَّقُ الْجِسْمَ؛ فِي اللَّيَالِي اللَّاهِيَةِ اسْتَمِعُوا
إِلَى تَقَافُزِ الْبُلْهِ الْمُحْشَرَجِينَ وَالْعِجْزَةِ وَالْدُمَى وَالْخَدَمِ.

يَا قَلْبِيًّا قَذَرَةً، يَا أَفْوَاهًا مُفْرَةً،
إِعْمَلِي بِأَقْوَى، يَا فَوَاهِيَّ عَفْوَةً!
وَلْيَهْرَقِ التَّيِّدُ لِلْإِغْفَاءَاتِ النَّذْلَةَ عَلَى هَذِهِ الْمَوَائِدِ...
بَطُونُكُمْ مِنَ الْعَارِ مَائِعَةٌ، أَيُّهَا الظَّافِرُونَ!

إِفْتَحُوا مَنَاحِيْرَكُمْ لِلْغُثَيَانِ الرَّائِحِ!
غَمَسُوا بِسُمُومِ قُوَّةِ حَبَالِ أَعْنَاقِكُمْ!
يَطْرَحُ الشَّاعِرُ عَلَى رِقَابِكُمُ الطُّفْلِيَّةَ يَدِيهِ الْمُتَصَالِبَتَيْنِ
وَيَقُولُ لَكُمْ: «يَا جِنَاءَ، فَلْتُجَنُّوا!»

لَأَنْتُمْ تَتَبَشَّرُونَ بِطَنِ الْمَرَأَةِ^(٢) فَإِنَّكُمْ لَتَخْشَوْنَ
رَفْسَةً مِنْهَا مُتَجَدِّدَةً

(١) الأرجح أنها باريس.

(٢) بدلالة ما سيُلوَّه هذه المرأة كناية عن باريس.

تخافون أن تصرُخَ فتُجمَدَ رهطكمُ الشَّانن
على صدرها، في اندفاعِ مرعبة.

أيها المُصابون بالسَّفلس، يا مجانيُن، يا ملوكُ، يا دُمى، يا مُفماقون^(١)،
ما يهْمُ العاهرةُ باريس^(٢)

من أرواحكم وأجسادكم، من سموكم وريَمكم؟
لَسَوْفَ تفضُّكم عنها، أيُّها الأفظاظ العفنون!

وعندما تكونونَ جاثينَ، وعلى أحشائكم تشنونَ،
مَهِيضِي الجُنَّاتِ، بأموالكم تطالبونَ، مُبَلِّلينَ،
فإنَّ البغيَّ الحمراء ذاتَ التهدين المعتاذين على المَعارك
ستلوي بعيداً عن ذهولكم معصمها الصَّليين^(٣)!

عندما رقصتِ في الغضبِ بمثلِ هذه القوَّة،
يا باريسُ!، وثَلَقْتِ كُلَّ طعناتِ المُدى هذه،
عندما اضطجعتِ، ممسكةً في بؤبؤيكِ الجلَّيين
ببعضِ طيبةِ التَّجديدِ الأشقر^(٤)،

(١) المِفماق هو مَنْ يتكلَّم من بطنه، كما يفعل بعض مرثضي العرائس.

(٢) هي عاهرة من وجهة نظر المعتدين عليها، يُرجع الشاعر عليهم لغتهم.

(٣) المرأة المدنسة تستعيد هنا طبيعتها كامرأة ثورية قادرة مل معتادة على خوض المعارك.

(٤) يلاحظ هنا تحوُّل في الثمر، إذ يبدأ بالتحدُّث إلى باريس بحتو. و"التجديد الأشقر" هو هذا الذي جاءت به الكومونة (تجدد في حاشية لاحقة تفسير صفة "الأشقر").

أَيْتَهَا الْمَدِينَةُ الْمُعَذَّبَةُ، يَا مَدِينَةَ شَبَةِ مَيَّةَ،
بِرَأْسِكَ وَنَهْذِيكَ الْمُتَدَفِّعِينَ صَوْبَ الْمُسْتَقْبَلِ
وَهُوَ يَفْتَحُ لَشَحُوبِكَ أَبْوَابَهُ غَيْرَ الْمُتَنَاهِيَةِ،
يَا مَدِينَةَ يَقْدُرُ أَنْ يُيَاوِزَهَا الْمَاضِي الْمُظْلَمُ:

يَا جَسَداً مُمَغْنَطاً ثَانِيَةً لِلْأَعْيَاءِ الْكِبَارِ،
هَآ أَنتِ^(١) تَشْرِييْنَ مِنْ جَدِيدِ الْحَيَاةِ الْمُفْرَعَةِ! وَتُحَسِّنِ
بَسْبُولِ الذِّيدَانِ الْكَالِحَةِ وَهِيَ فِي عُرُوقِكَ تَهْدِرُ،
وَحَوْلَ حُبِّكَ الْجَلِيِّ تُحَوِّمُ الْأَصَابِعُ الْمُجْمَعَةُ!

وَمَا هَذَا بِالشَّيْءِ السَّيِّئِ. فَالذِّيدَانِ، الذِّيدَانِ الْكَالِحَاتِ،
لَنْ تُعَيِّقَ نَفْحَةَ التَّقَدُّمِ فِيكَ
كَمَا لَمْ تُطْفِئِ الشَّرِيبَاتِ أَعْيُنَ نِسَاءِ كَارِي^(٢)

(١) واصلنا التأنيث باعتبار أنه ما برح يخاطب باريس، تارةً ينعها بالمدينة المعذبة وطوراً بالجسد الممغط من جديد.

(٢) لمهم هذا التورط المكنف للتاريخ والميثولوجيا، لا بدّ من حاشية طويلة. "الشَّريبات" Stryx كانت خيالة مضاعفة للدماء، ترمز هنا للفرساويين الذين جازوا متكاليين لامتنصاص دماء باريس الثائرة وتدبسها. أمّا "نساء كاري" Cariatides، فإنّ البعض يفكر بأنّ المقصود هو أعمدة كانت شائعة في بلاد الإغريق تُنَحَّت عليها تماثيل نساء (هي إذن تماثيل وأعمدة في آن واحد) ويُترجم إلى "الكريديات". وهذه الدلالة لا تنفعا هنا في شيء. لفهم هذين البيتين، يرى إيف روبول Yves Reboul (نشرة أوليا) أنّه يجب الرجوع إلى المعنى الأصلي للكلمة: "الكريديات" أو "الكارينون" هم في الأصل سكّان مدينة "كاري" Caryes الإغريقية، اللذين تحالفوا مع الفرس فعمل الإغريق الآخرون على إبادتهم واسترقوا نساءهم. وإلى اسم هذه المدينة تُحيل بالأصل تسمية التماثيل -الأعمدة- السابق ذكرها، وهي بالفعل تسمية شائعة. وعليه، فنساء باريس هنّ، بعد سقوط الكومونة، سايبا الفرساويين، اللذين يدعوهن الشاعر "شريبات"، أي مضاصي دماء. إلّا إنّ أعين الباربيات (المكسّ لهنّ بشبهتهنّ القديمات نساء كاري) لن تنطفئ ما دام يتوهج فيها قَبَسٌ من "النجدبد" =

يَوْمَ كَانَتْ دُمُوعُ ذَهَبِ الْكَوَاكِبِ تَنْهَمُرُ مِنَ الدَّرَجَاتِ الزُّرْقِ^(١).

مهما يكنْ مُفْزِعاً أَنْ نَرَاكِ مَلْبُدةً عَلَى هَذِهِ الشَّاكِلَةِ،

وَلَكِنْ لَمْ تُصْنَعْ مِنْ آيَةٍ مَدِينَةٍ

قَرَحَةً أَكْثَرَ نَتَانَةً فِي الطَّبِيعَةِ الْمُعْشِيَةِ مِمَّا صُنِعَ مِنْكِ

فَالشَّاعِرُ يَقُولُ لَكِ: «إِنَّ جَمَالَكَ لَرَائِعٌ».

كَرْسَتْكِ الْعَاصِفَةُ^(٢) شِعْراً أَسْمَى

وَالْتَجَمَّهُرُ الشَّاسِعُ لِلْقَوَى يُسَعِّفُكَ؛

صَنِيعُكَ يَغْلِي، وَالْمَوْتُ يَهْدُرُ، يَا مَدِينَةً مُخْتَارَةً!

حَقْدِي الدَّوِّي فِي قَلْبِ الْبُوقِ الْهَادِرِ.

سَبَّعَهُدُ الشَّاعِرُ بَيْكَاءِ الْمُحْتَزَّرِينَ،

بِحَقْدِ الْمَحْكُومِ عَلَيْهِم بِالْأَشْغَالِ الشَّاقَّةِ وَهَنَابِ الْمَلْعُونِينَ؛

سَيَلَّهُبُ نَوْرَ حَبِّهِ النَّسَاءَ

وَتَوَائِبُ أَبْيَاتٍ شِعْرِهِ: هِيَ ذِي، هِيَ ذِي! يَا لَصُوصِ!

«الأشقر» الذي جاءت به الكومونة. ونشبيه باريس بالكاينات مُطابق تماماً لما يدعوهُ الجاحظ 'مقتضى الحال' وما تدعوهُ الأئنيّة المعاصرة 'وضعية الكلام' (situation de la parole)، لأنَّ سكّان باريس تعرّضوا للقصف من قِبَلِ حكومة فرنسيّة.

(١) يَرْجِعُ رَامُو إِلَى تَصَوُّرِ أُسْطُورِيِّيِّ لِلْعِلْمِ كَانِ شَانِعاً أَيَّامَ الْكُومُونَةِ، يَنْزِلُ الْعِلْمُ فِيهِ مِنْ دَرَجَاتِ زُرْقٍ كَامَةٍ فِي السَّمَاءِ، وَالتَّجَدُّدُ هُوَ فِيهِ 'ذَهَبُ الْكَوَاكِبِ'، وَمِنْ هَا صَعِدَ 'الْأَشْفَرُ' الْمَعْطَاةُ لَهُ.

(٢) هِيَ وَلَا شَكَّ الْعَاصِفَةُ الثَّوْرِيَّةُ.

- أُنْهَى المَجْتَمَعُ، اسْتَبَّ كُلُّ شَيْءٍ^(١) : - الخِلاَعَاتُ
 فِي المَوَاحِيرِ العِثَاقِ نَبْكِ حَشْرَجَاتِهَا العَنِيقَةِ :
 وَمَصَائِيحُ الفَازِ الهَاذِيَةُ عَلَى الحَيَاطَانِ المُضْرَجَةِ بِالدَّمِ^(٢) ،
 تَشْتَعَلُ بِشَوْمِ صَوْبِ اللَّازُورِدِ المُظْلِمِ !

-
- (١) يشير برونيل هنا إلى سخرية من عبارة لتابلينون الثالث: 'الأمْن استَبَّ'، جعل منها هوغو،
 للسخرية، عنوان أحد أبواب ديوانه 'العقوبات' *Les Châtiments* .
 (٢) هذه الحَيَاطَانِ المَحْمُورَةُ أو الفَانِيَّةُ تشير إلى تلك التي أُعْلِمَ بِإِزَاتِهَا تَوَاتُرَ الكَوْمُونَةِ.

يَدَا جان - ماري(*)

لجان - ماري يَدَا قَوَيَّتَانِ،

يَدَا دَاكْتَتَانِ دَبَّعَهُمَا الصَّيْفُ،

يَدَا شَاكِتَانِ كَمَثَلِ أَيْدٍ مَيَّة.

- أَهْمَا يَدَا لَجَوَانَا؟^(١)

هل أَخَذَتَا الذَّهَانَاتِ السُّمَر

من مُسْتَنْقَعَاتِ المِلْدَّاتِ؟

(*) من أشهر قصائد رامبو، يستلهم فيها الأهمية التي مالها المرأة أثناء الكومونة، أهمية دفعت الفرساوتين (أفراد الحكومة الجمهورية الماونة للانتفاضة الشعبية) إلى اتهام مناصلات الكومونة بالاحدار الخُلقي، بل بالدَّعارة. ومن أجل فهم أفضل للقصيدة، لابد من التنويه بأن رامبو يكتب هنا معارضة لقصيدة تيوفيل غوتييه Théophile Gautier، "دراسة يَدَاين Etudes de mains". في هذه القصيدة، يستحضر غوتييه يَدَا المومس إميريا، ويقول إنهما تشاركان يَدَا الشاعر القاتل لاسنير Lacenaire شحوبهما، هذا الشحوب الذي كان يشكل علامة على الارستقراطية. رامبو يرذ عليه "بضاعته"، ويقول إن يَدَا حان-ماري (وهذه الأخيرة هي لديه نموذج لساء الكومونة) شاجبتان هما أيضاً، ولكنه شحوت جماهيري (سحنة عُمومية)، وأنه لم يأت من الكآنة الارستقراطية، وإنما من تداول الأسلحة ومن الأعداء.

(١) جوابا هذه ليست بالطبع جان-ماري معلقة القصيدة. بل بهذا الاسم المضحك (يذكر بمؤث لدون جوان)، يستنئ الشاعر المرأة الارستقراطية، ويتساءل، ضمن إجراء بلاغي معروف (إبراز محاسن الضد بالضد)، إن كانت اليَدَا اللتان يحتفل هو بهما تشهان يَدَا امرأة كهذه، ثم يُقنَد هذا تباعاً. هذا مع العلم بأن الفريد دو موسيه Alfred de Musset (الذي يتفقه رامبو مزيج من التعاطف والحدة في "رسالة الزَّائِي الثانية") كان قد كتب قصيدة عنوانها "إلى جَوَانَا A Juana"، فيمكن أن تشمله معارضة رامبو في هذه القصيدة.

هل عُصِستَا في أقمارٍ
في بركِ الصِّفاء؟

هل شربتا سُمُوتَ بربرية،
على ركبتيين ساحرتَين، بهدوء^(١)؟
هل عَالَجَتَا لِفَافَاتِ تَبَعٍ^(٢)
أَمْ هُرَّتَا أَلَمَاسَاتِ؟

هل أَدْبَلْتَا أَزْهَارَ تَبَرٍ
عِنْدَ الْأَقْدَامِ اللَّاهِبَةِ لِلْمَرْمِيَّاتِ^(٣)؟
بل هُوَ الدَّمُ الْأَسْوَدُ لِلْبَازِنَجَانِيَّاتِ^(٤)
يَتَفَجَّرُ فِي رَاحَتَيْهِمَا وَيَرْقُدُ.

هل هما يَدَانِ تَصْطَادَانِ الحشرات
التي، قَرَبَ عُودِ الرِّحْقِ،

(١) يشير إيف روبول (نشرة آريا) إلى أن البيتين يستعبدان، بنهكم، عنصرًا شائعًا في روايات القرن التاسع عشر: مومس جالسة على ركبتَي أحد الموسرين تذوق شراباً أجنبياً أو غرائبياً.

(٢) تلميح ممكن إلى كارمن، بطلة ميريميه Mérimée المعروفة، وبصورة جمالية إلى ولع الغانيات بتدخين "السيجار" (لفافة التبغ).

(٣) جميع "مَرْمِيَّة" ، وهي تمثال صغير يصور مريم العذراء. يقصد أن جان ماري، إذا كانت لم تمارس الدعارة كما في عالم الأرستقراطيين، فهي كذلك لم تمس في الزكوى عند أقدم التماثيل الدينية، في قوف الكنائس وزينها المدققة.

(٤) ها يقطع رامو سلسلة أسننته، ويقول إن هاتين اليدين يسيل فيهما بالأحرى دم أسود ثقيل قادر على القتل شأنه شأن عصارة الباذنجانيات (مانات سامة). ويذكر مستعزماً بأن اسم هذا النبات (belladones) يعني في الإيطالية لدى تفسخه "السيدة الجميلة" (bella dona). دلالة تعمل في البيت نفسه.

نطنُ زرقَتها الفجرية؟
أهْمَا يَدَانِ لِلسَّمِّ مُنْقِيتَانِ^(١)؟

أَيُّ حِلْمٍ أَمْسَكَ يَا ثَرَى بِهِمَا
فِي غَرِيبِ الْإِيمَاءَاتِ^(٢)؟
حِلْمٌ عَجِيبٌ بِالْأَسْيَوَاتِ،
بِجِبَالِ صِهْيُونَ وَالْكَنْغَارَاتِ^(٣)؟

- هَاتَانِ الْيَدَانِ مَا بَاعَتَا الْبَرْتَقَالَ،
وَعَلَى أَقْدَامِ الْآلِهَةِ مَا اسْمَرَتَا:
هَاتَانِ الْيَدَانِ لَمْ تَغْسِلَا حَضَائِنَ
أَطْفَالِ ثُقَلَاءَ بِلَا عَيُونِ^(٤).

لَيْسَتْ يَدَيَّ بِأَعْبَةٍ هَوَى^(٥)،
وَلَا عَامِلَةٌ بِجَبِينِهَا الْغَلِيزُ

(١) هذا السَّمُّ هو العقار المهلوس. وطالما رمز رامبو إلى الأفيون والمخدرات بالسَّمِّ.

(٢) استخدم رامبو هنا كلمة طَبِيَّة: perdiculation، وهي، بحسب قاموس ليريه: "تمطيط تلقائي للذراغين مع إرجاع الرأس والمذرع إلى الوراء". هي حركة ناتجة هنا عن تناول العقار المهلوس.

(٣) أسْيَوَات جمع آسِيَا، وكتب رامبو: Khenghavar والأرجح أنه يقصد المدينة الفارسية كَنْغَاوَر Kengawer. وفي جبال صِهْيُون إشارة إلى فلسطين. يقصد أنّ جان ماري تتطلع إلى الشرق بدل الانحباس في متاريس الغرب التي يحقنها رامبو.

(٤) لا تتحلل امرأة الكومونة من فئة المتعذّبات ولا من فصيلة لئاعات لمتحوّلات ولحامدات، بل يقوم شرطها على التحزُّد من جميع الأشغال المهمة التي نهشها.

(٥) استخدم تعبّر "ست عمّ cousine"، ويرى الشراح (أ. هاكيت A Hackett مثلاً، يذكره كل من برونيل وستيمتر) أنه يستهدف معناه العامّي (بائعة هوى).

الذي تُحرقه، في الغابات المملأى بعفونة المعامل،
شعس بالقطران ثملة^(١).

هُمَا مِنْ أَيْدِي مَنْ يَحْنِيْ ظَهْرَهُنَّ،
يَدَانِ لَا تَأْلَمَانِ أَبَدًا،
أَكْثَرُ مَخْفًا مِنَ الْمَكَائِنِ،
وَأَنْهُمَا لِأَقْوَى مِنْ حِصَانِ!

جِسْمُهُمَا الذَّالِمُ الْجِرَاكُ
كَالْآتُونِ وَالْمَهْتَرِ أَبَدًا،
إِنَّمَا يُنْشِدُ الْمَارْسِيْزَ^(٢)
لَا صَلَوَاتِ الْإِسْتِرْحَامِ.

لِسَوْفَ نَعَصْرَانِ، يَا نِسَاءَ رَدِيْثَاتِ، أَعْنَاكَنَّ
وَنَهْرَسَانِ، يَا نِسَاءَ الثُّبَلَاءِ، أَيَادِيكُنَّ،
أَيَادِيكُنَّ الْمَجْلَلَةُ بِالْعَارِ
وَالْمَلَأَى بِالسَّاحِيْقِ الْبَيْضِ وَالْحُمْرِ.

أَلْقُ هَاتِيْنِ الْيَدِيْنِ الْعَاشِقَتَيْنِ

(١) على النحو ذاته، تتحرز امرأة الكومونة من وضعية العاملة المُسترقّة.

(٢) صاحبة هاتين اليدين هي إذن مقاتلة لا تتعب. وبدل الصلوات أو التراتيل الكنسية، تغني هي المارسييز، الذي كان شيد الشعب والثورة (وبهذه الصفة معناه الامراطورية الثانية) قبل أن يصح شيد همسا الوطني.

يَخْلُبُ عَقُولَ الْجَمْلَانِ! ^(١)
فِي قَصَبَاتِهِمَا الْمُثِيرَةُ تُودِعُ
الشَّمْسُ الْعَظِيمَةَ يَوَاقِيتِ!

سَحْنَةً عُمُومِيَّةً تَمْنَحُهُمَا
سُمْرَةً كَنُهِودِ أَمْسٍ ^(٢)؛
قَفَا هَاتَيْنِ الْيَدَيْنِ هُوَ الْمَحَلُّ
الَّذِي قَبْلَهُ كُلُّ مَتَمَرِّدٍ أَشْمٍ!

لَقَدْ شَجَبْنَا، رَائِعَتَيْنِ،
فِي الشَّمْسِ الْعَظِيمَةِ الْمُفْعَمَةِ حُبًّا،
عَلَى بَرُونِزِ الرِّشَاشَاتِ
عَبْرَ بَارِيَسَ الْمُتَفَضِّلَةِ!

يَا يَدَيْنِ مَقْدَسَتَيْنِ، يَا يَدَيْنِ تَرْتَجِفُ لَصَقْهُمَا
شَغَاؤُنَا الَّتِي لَا تَفِيقُ مِنْ سُكْرِهَا أَبَدًا،
عَلَى مَعْصَمَيْكُمَا تَصْرُخُ أَحْيَانًا
سِلَاسُلُ جَلِيَّةِ الزُّرْدِ ^(٣)!

(١) يرى دوبرول (نشرة آرييا) في هذا البيت تهكمًا من القاموس الكنسي الذي يرى في الإنسان حنلاً، وفي النفس راعياً له. ويرى فيه برونيل إشارة إلى أن جمال يدي جان-ماري يخلب الباب المحشود الهائمة كالقطعان، أي هامة الناس.

(٢) يشير الشراح إلى عدم وضوح ما يقصده رامبو بـ "يهود أمس" أو "يهود الماضي" هذه. أننا عن "السحة العمومية" فراجع الحاشية التمهيدية لهذه القصيدة.

(٣) إشارة إلى عمليات الترحيل التي تعرضت لها النساء الثائرات مصفدات بعدما سُحقت الكومونة

ويا لها انتفاضة عجيبة
لكياننا عندما يُريدون، أحياناً،
نزع سُمرِتكما^(١)، يا يدي ملائكة،
يادماء أصابعكما!

(١) أي تعطية سمرة ليدين الموصوفتين بالذم، عبر التعديب، وهو ما يتضح بجلاء في البيت الأخير.

الأخوات المحسنات(*)

الفتى الأسمر، الألبق العينين، ذو الجسد الفاتن،
إبن عشرين سنة، ذلك الذي ينبغي أن يسير في العري،
والذي كان سيعبده في فارس تحت أشعة القمر
مارد^(١) مجهول يُزترُّ التُّحاسُ جبينه،

[الفتى] العاصف، بلطافاته البتول

والسوداء، المزهو بأولى مُعانداته،

(*) من القصائد الموحدة بخط قرلين وحده. يورد إيرنست دولايه أن قرلين تلقاها من رامو في أيلول/سبتمبر ١٨٧١. وفي رسالة إلى بول دمبي مؤرخة في ١٧ نيسان/أبريل من العام نفسه (وكان هذا الأخير قد تزوج منذ فترة)، كتب رامو "ثقة نؤساء لن يعثروا على الأخت الزؤوم أبداً، امرأة كانت أو فكرة". هي إذن الأخت المحبنة، الأنثى الشقيقة للزوج، التي تلاميحت عديدة إليها في بصوص رامو، بما فيها "إشراقات"، والتي يؤكد هو أنه الاستحالة في العثور عليها، لقسوة المرأة أو لهشاشتها (هشاشة متوقعة، كما سنرى، في تاريخ)، ويقدم بدائل عديدة لها يحريها هي أيضاً ناعاً، وصولاً إلى الموت. كما أن ماردة "الإحسان" أو "الزافة" تتحدث في عمل رامو كونه أهمية بالغة سيثبته القارئ إليها. ومع أن القصيدة تتحدث عن أحنس (يرى فيها بعض الشراح عمات إرامار، أستاذ رامو، اللأني استقبل الصبي الشاعر في إحدى هروياته من سرل العائلة واعتن به)، فقد صعد العنوان بالجمع على التعميم.

(١) يذكر ستيمتر أن هذه هي المرة الأولى التي تظهر فيها، في عمل الشاعر، الماردة genie (مارد أو حني أو عمري، حسب السياق) يفكر رامو هنا بعارف من نمط شرقي، ذي علاقة بالتنجيم (وربما جاءت من هنا صورة التُّحاس)، مما يجعل الخطاب يتلصق إلى المعنى الآخر للكلمة "génie" "عارف" أو "عمري". ويرى مروين في البيت استحصاراً ممكناً لأحد شخص "ألف ليلة وليلة". المهم هو أن الشاعر يفكر بأجواء شرقية ما كان خيال الفتى الموصوف هنا سيتعرض فيها لعدم الاكترت

كمثلِ بحارِ فتية^(١) أو دموعِ ليالٍ صيفية
تندرجُ على فُرشٍ من الماس؛

في صميمِ قلبه المّاخِطِ بشدة
يقشعُ أمامَ قُبْحِ هذا العالمِ
وممتلئاً بالجُرحِ العميقِ الأزلي،
يروحُ يصبو إلى أخته المُحسنة.

لكنك، أيتها المرأة، يا كذسةَ أحشاء، ويا رافةَ طيبة،
لستِ أبداً الأختِ المُحسنة، أبداً
لا نظرتكِ السوداء ولا بطنكِ الذي يرقدُ فيه ظلُّ أصهب،
لا أصابكِ الرشيقة ولا نهداكِ هذانِ في نحتيهما الزائع.

أيتها العمياء غيرِ المُستيقظة^(٢) ببؤبؤيكِ المديدين،
ما عنافاتنا لكِ سوى سؤال:
أنتِ مَنْ بنا تغلقين، مزدانةٌ بحلمتين،
ونحنُ مَنْ نُهدّهُدُكِ، عذاباً ساحراً خطيراً^(٣).

(١) يلمح ستيمنز هنا لعباً على الجنس بين "jeunes mers" (بحار فتية) و "jeunes mères" (أمهات فتيات)، يدمعه ذكر الذمّوع في هذا البيت والمجهرات في البيت التالي.

(٢) تلميح إلى الشرط التاريخي للمرأة يذكر بقول رامبو في "رسالة الزائي الثانية": "عندما ينتهي استعباد المرأة غير المشاهي، وعندما تحيا هي من أجل ذاتها وبذاتها، ويكون الزّجّل - هو الشّنيع حتّى هذه اللحظة - قد وُهِبها انطلاقتها، فستغدو شاعرة هي أيضاً! وستعثر على المجهول!".

(٣) يلفت مرونيل إلى قلب رامبو للمنظور في هذا المقطع فهذه التي تحمل الرّجال، في الحبّل وبعده، وتهدهدهم، تصبح هي المحمولة من قِبلهم، والمهدهدة، وتصير هي نفسها مادة العذاب أو ساسبته. وقد استخدم للعذاب المفردة Passion، وهي نفسها التي تستي مأساة المسيح وآلامه أثناء الصلب.

أحقادك، ارتخاءاتك الجامدة، تقصيراتك،
والفاظات المتكبدة بالأمس^(١)، كل شيء
تردته لنا، أنت يا من أنت الليل، ولكن بلا سوء نية
كمثل فانض من الدم ينسكب في كل شهر^(٢).

- عندما^(٣) نزع الأنثى، التي كان قد حملها للحظة،
تأتي ربة الإلهام الخضراء والعدالة اللاهبة^(٤)
كمثل حب، دعوة إلى الحياة، أغنية للعمل،
لتمزقه باستحواذهما التهييب^(٥) إزياً.

فيذا ما أضناه كل ذلك البهاء وكل ذلك السكون،
وهجرته الأختان الصارمتان^(٦)، تأوة برقة

-
- (١) التهميش الذي تمرّضت له المرأة عبر التاريخ.
(٢) إشارة إلى طمت المرأة، فكرة متواترة في عمل رامبو، وسبق أن شبه الأرض بالمرأة بما هي فيض من الدم (أنظر "الشمس والجسد").
(٣) يستعيد خطابه الذي بدأ به، وكانت المقاطع الثلاثة السابقة بمثابة إرجاء له.
(٤) رأى بعض الشراح في "ربة الإلهام الخضراء" إشارة إلى الطبيعة، ولكن رامبو سيذكرها كأخت جديدة في البيت الثاني والثلاثين. ويذكر أنطون آدم بتلميح إلى شراب الأفيون أو الأبيسنت السكر، الذي يُلقب بـ "الشراب الأخضر": فكرة يراها سينتر مغالية. ويعتقد برونيل أن في التسمية إشارة إلى "شعر الزبيح والزجاء" الذي يتحدث عنه رامبو في رسالة إلى دميني مؤرخة في ٢٤ نوار/ مايو ١٨٧١. أما "العدالة اللاهبة" فلملها تحيل إلى الفعل الثوري، لأن رامبو لم يكن يؤمن بالعدالة السائدة. هاتان هما أختا الإحسان اللتان يلتصق إليهما الشاب بعدما نخيه المرأة.
(٥) تجد صفة "التهييب" تفسيرها في كون هاتين المشغلتين تشغلانه من تداني شرطه. أما الفعل "تمزقه" فيشير إلى ما تتطلبانه من عمل دؤوب وما تكبدانه إياه من عذابات.
(٦) عندما تخذله الأختان السابقتان (ربة الإلهام والعدالة)، يتجه إلى أخت ثالثة هي المعرفة (كعب حريفاً: "العلم"، وهو في الفرنسية مؤنث، فاختارنا "المعرفة" لضرورة التأنيث لمنح القصيدة. ويرى أنطون آدم أنه يختار بالذات علوم الطبيعة، وهنا يجد تفسيره التفاته في البيت التالي إلى الطبيعة المزهرة، التي قد تشكل أيضاً مسرح دراسته.

في إثر المعرفة ذات الذراعين الطاعمتين،
حاملاً إلى الطبيعة المزهرة جيئته المدمى^(١).

لكن الخيمياء السوداء^(٢) والدرس المقدس
يُنْفِرَانِ الكائن الجريح، العارف المظلم الكبيراء^(٣)؛
فَيُحَسُّ بعزلات رهيبية وهي تزحف صوبه.
آنشد، وهو ما يزال دائم الجمال، ومن دون أن يُقرِّفه التابوت،

عليه أن يؤمن بالنهايات الزحبية، بالأحلام،
والتزهات الممتدة في ليالي الحقيقة،
وأن يُناديك في روحه وأعضائه الواهنة،
أيتها المنيئة الغامضة، أيتها الأخت المحسنة^(٤).

حزيران/ يونيو ١٨٧١

(١) أي، حسب برونيل، المدمى مثل جبين يسوع.

(٢) قد يكون رامبو استخدم هذا التعبير على المجاز لتسمية التخمينات العلمية، وقد يكون، كما يفترض إيف بونفوا Yves Bonnefoy في كتابه "رامبو بقلمه" *Rimbaud par lui-même* قد قرأ في تلك الفترة الكثير من كتب الخيمياء. نذكر بأن الخيمياء، وبالذات "خيمياء الكلمة"، هي بالنسبة إلى رامبو مشروعه في تحويل العالم بالكلمات واجترار التناغم الجديد. والبيت الذي نحن أمامه يدل، بين شواهد أخرى، على أنه لم يحمل الخيمياء القديمة ودراسات السحر على محمل الجد قط.

(٣) في "رسالة الزائني الثانية"، ينعت رامبو شاعر المستقبل (أي الذي يريد هو أن يكونه) بـ "العارف الأعظم"، كما يصف نفسه في "طفولة" (IV - إشارات) بـ "العارف". ويرى مستنمتر في الصورة مسحة فاوستية (نسبة إلى فاوست، بطل غوته الشيطاني المعروف)، وقد تكون خلفية الصورة، بالمعكس، شرقية.

(٤) ينتهي، حسب ستينمر، إلى النتيجة نفسها التي انتهت إليها بودلير في قصيدته "Le Voyage"، حيث كتب "أيها الموت، أيها الزبائن العريق، أرف الموعّد، فلترفع المرساة". وقد استخدمنا معرفة "المنية" للموت لنظّل الضيافة محصورة بضماير وأسماء مؤنثة يستدعيها السياق.

حروف العلة(*)

A سوداء^(١) ييضاء، I حمراء، U خضراء، O زرقاء: يا حروفَ علة
سأقول ذات يومٍ ولادانك الكامنة^(٢):
A هي البطنُ الأسودُ لذباباتٍ^(٣) ألقه
تطنُ حولِ نناناتٍ فظيعة،

(*) تبارى الشراح والنقاد ومؤرخو الأدب في تفسير هذه السونية. بعضهم يفكر بدرجات لونية أو دلالات رمزية معطاة للحروف في مذهب إخفاني أو باطني لعل رامبو كان مطلعاً عليه. والبعض الآخر يرى أنَّ حروف العلة هذه ترمز، حسب شكل كتابتها، بل حسب كتابته رامبو نفسه لها، إلى أعضاء معينة من جسد المرأة. فريق ثالث يرى أنَّ رامبو يمنح الحروف صفات لونية اعتباطية تملئها عليه ذائقته الشخصية. ولقد ذهب إحدى الباحثات إلى حد القول إنَّ رامبو سنى الحروف بمقتضى الألوان المرسومة هي بها في كتاب مدرسي في عروض الشعر اللاتيني درسه الشاعر في بداياته. ولكن إذا ما نحن مسلمنا باعتباطية اختيار ألوان الحروف، فهذا لا يحلُّ مسألة الصُّور الغامضة التي يهبها رامبو للحروف والتداعيات التي تحدثها في نفسه، وربما كان ينبغي الأخذ بمشورة فرلين، الذي كتب بهدد هذه القصيدة، في ١٨٨٨: "إنَّ الجمال الواقع لهذا العمل الرائع ليعفيه في نظري من كلِّ دقة بلاغية اعتقد أنَّ رامبو، بذكائه الحاذق، لم يكن ليعبأ بها قط".

(١) كتبها بالأبجدية اللاتينية لأنَّ رامبو يتغنّى هنا بالحروف ككلٍّ شامل، بما فيه، بل ربما خصوصاً، شكل كلٍّ منها، وكذلك لأنَّ بعضها أصواتاً لغوية لا مقابل دقيقتاً لها في العربية. وهنا محاكاة تقريبية لنطق كلٍّ منها: A : "آ" B : "أو" I : "إي" U : "يو" O : "أو". كما أثبتنا الحروف تماشياً والعربية، وهي في الفرنسية مدقّرة.

(٢) يرى ستينمير أن رامبو يعبّر بها بأن يقول ذات يوم "الولادات" الكامنة "لحروف العلة، أي حافاتها واحتياطيها التحويلي، فلا تقدّم السونية الحالية سوى صورة أولية لعلّها تتيح القول إنَّ رامبو كان يعكّر دراسة شعرية ممكنة لأصل اللعة.

(٣) في "فصل في الجحيم"، يتكلّم رامبو على "الذئابة عاشقة زهرة لسان الثور".

خلجانٌ من الظلال؛ E نقاوة الأبخرة والخيام،
 رماح المجالد الشمس، ملوك بيض^(١)، ارتعاشات خيميات^(٢)؛
 I أنسجة أرجوانية، دم منفوث، ضحك شفاو جميلة
 في الغضب أو السكر التائب؛

U دوائر، ارتجاجات إلهية لبحار خضر،
 سلام المراعي الملأ بالحيوانات، سلام النجايد
 التي تطعمها الخيماء على الجباو المجتهدة العظيمة؛

O بوق عملاق^(٣) مترع بصير شائق،
 سكونات تعبرها عوالم وملائكة:
 - O هي الأوميغا^(٤)، شعاع هيئه^(٥) البنفسجي!

(١) أي، في نظر برونيل، ملوك مشحون بالياض، كما في الشرق.

(٢) زهور لها شكل مظلة.

(٣) يرى فيه ستينمتز، بدلالة التعت المعطى له، إشارة إلى الصور الذي يُنفخ فيه في يوم الحساب.

(٤) الأوميغا (حرف O طويل): الحرف الأخير في الأبجدية اليونانية. به وبالحرف الأول (A 'الألفا') يُكْنَى للبداية والنهاية. واللون البنفسجي الذي يهبه رامبو هنا لهذا الحرف (بدل الأزرق في بداية القصيدة) هو الأخير في سلم الألوان في قوس فَرْج. هكذا يتضمن ترتيب الحروف في القصيدة فكرة البداية والنهاية، لكن هل يكفي هذا للاعتقاد بأنه أراد أن يقيس فيها على مختصر لكلية الكون، أو على ما يدعوه الفلاسفة "المتنظم الكوني"؟

(٥) يمكن أن نقرأ 'عبيه' أو 'عنيها'، ولكن كتابة رامبو للكلمة بالحرف الكبير أو حرف التاج تعني في نظر ستينمتز اتهما تحيلان إلى عيني الله. وإذا ما أضفنا اللون البنفسجي المعطى للأوميغا (آجر الحروف؛ أنظر الحاشية السابقة)، فقد يمكن القول إن رامبو يجمع بهذا الحرف مشهداً قياً.

بَكَتِ النَجْمَةُ وَرْدِيَّةٌ^(*)

بَكَتِ النَجْمَةُ وَرْدِيَّةٌ^(١) فِي صَمِيمِ أُذُنَيْكَ،
وَتَدْحَرَجَتْ اللَّانْهَابُ بِيضَاءَ مَنْ عُنُقِكَ إِلَى رَدْفِكَ
وَتَلَالَى الْبَحْرُ أَصْهَبَ عِنْدَ حِلْمَتَيْكَ الْحَمْرَاوِينَ
وَنَزَفَ الرَّجُلُ أَسْوَدَ عِنْدَ خَاصِرَتِكَ الْمَهْيَةِ.

(*) نصيدة أخرى لابتكار جسد، جسد امرأة يحيل أعضائه إلى ألوان، مما يفترق هذه القصيدة من 'حروف العلة'.

(١) كنت مقتضاباً: "L'étoile a pleuré rose"، ويفهمها البعض على التمييز: "بَكَتِ النَجْمَةُ وَرْدِيَّةً"، ويرحمونها على نحو "ذوقَتِ النَجْمَةُ دُمُوعاً وَرْدِيَّةً". صفتنا نحن على الحال لأن المقطوعة بكاملها تسند، كما يلاحظ القارئ، على صيغة الحال (ورديّة، يبيضاء، أصهب، أسود)، وتستمد قوتها من اقتضابها، والأفيجب ترجمة جميع الأبيات ترجمة تأويلية أو شرحية، وهذا مما يُعدها في اعتقادنا.

[الرجل العادل]*

(*) لم يصلنا من أبيات هذه القصيدة، غير الحاملة بالأصل لعنوان، سوى خمسة وخمسين، في حين يشتر فرلين إلى خمسة وسبعين بيتاً. وفي النسخة المخطوطة المودعة في المكتبة الوطنية بباريس، تنقص بالفعل صفحة سادسة ربّما كانت تشعلها الأبيات المفقودة هي رؤية ليلية يطهر فيها الرجل العادل (هد)، الذي يحسب نفسه عادلاً، ويتلقى هجاء رامبو وسخريته سخرية لا غموض فيها، فهي تُحيل في نظم العالية الأعم من الشّراح (وكان أولهم في تأسيس هذه القراءة إيف رويول Yves Reboul، الذي مكثف ها حاشيته في نشرة آراليا) إلى عالم فيكتور هوغو. فالقصيدة في نظرم تستهده وتستهدف، من خلاله، كلّ شاعرٍ "متصالح" ذلك أنّ هوغو، داعية التّفنّم والمدنية، حبّ طنّ رامبو (الذي يصطّلع في القصيدة بدور الملعون) سوفعه من كومونة باريس معروف أنّ هوغو كان جمهوري الهوى، ولقد عاش في المنفى سنين عديدة بسبب هواه هذا. وعندما قامت الجمهوريّة الفرنسيّة من حديد بعد هزمه الإمبراطور نابليون الثالث أمام الألمان، عُيّن هوغو وزيراً والتحق بالحكومة الجديدة التي انتقلت إلى مدينة بوردو قبل أن تحطّ رحالها في فرساي قرب باريس لتتلاهي الاضطرابات التي أحدثتها الانتعاصيّة الشعبيّة تحت لواء الكومونة. كان يدعو إلى المصالحة بين الجمهوريين (الفرسايين) ونوّاز الكومونة بالرّغم من تعلّب المحافظين على الحكومة الجمهوريّة ونواظفهم مع المحتلّ الروسي. وعندما سُجّقت الكومونة، هاجز هوغو صحّة عائلته بالغ الحذر إلى بروكسين، ورفض أن بدلي برأيه بالأحداث. كانت فكرته المعروفة هي أن على المرء أن يطلّ "عادلاً" لينال لاحقاً عمو جميع الأطراف (كنت حُرّقياً "كن عادلاً" تحدم الجمهوريّة*). ثمّ ما إن انتهت الحرب الأهليّة سحق الكومونة حتّى عرض إيواء الثّوار الهاربين في منزله، وطرده الحكومة البلجيكيّة بسبب من ذلك، فانتقل إلى اللّوكسمبورغ هذه العقليّة التسامحيّة وعدم الاكتراث بمشروع الكومونة الجذريّ هو ما يعيه رامبو على هوغو، أصفّ إليه رومنتيقيّة هذا الأخير ونرعتة التّقيّة المعرّطة بالرّغم من مناهسته للمؤسّسة الكسيّة وسلك الكهنوت ولعلّ يار بروميل هو النّاقد الوحيد الذي ما رح يعتقد أنّ رامبو يستهدف في مقدّه السيّد المسيح (الذي تدعوه الأنابيل بالفعل "العادل") ما يمتنعاً ويمع باقي شّراح رامبو من الأخذ بهذا التّأويل هو كثرة التّفاصيل الماديّة أو الاحداث التي تلمح إليها القصيدة والتي يمكن إوجاعها بسهولة إلى حياة هوغو نفسه ولا يمكن عزوها إلى المسيح. إنّ رامبو يذكر المسيح مباشرة في مقطع من القصيدة يوسّع فيه إلفاته لتشمل "عادلين" عديدين، فلو كان المسيح هو الشّخصيّة المحوريّة للقصيدة لما سمّاه في هذا المقطع وحده. ينبغي أخيراً الإشارة إلى أنّ هوغو نفسه كان يكثر من استخدام صفة "العادل"، والقسم الأوّل من روايته الشّهيرة "الزّساء" يحمل عنوان "رجل عادل"

[الزجل] العادل ظل قائماً^(١) على وركيه القويّتين :

كان شعاعٌ يذهب منكبّه^(٢) وأنا تغزونى

حبّات من العرق : «أتريدُ»^(٣) أن ترى سطوعَ التيازك؟^(٤)

أو تسمع واقفاً وشوشةَ المحيط^(٥)

في أسرابِ النجوم وكواكبِ المجرة؟

«جيبك تترصده مهازلُ ليلة»^(٦) ،

أيها العادل! ينبغي أن تحوزَ سقفاً. امضِ لتُصلّي ،

(١) يصوّر "الزجل العادل" وهو يزوره في كابوس، ويصفه في الوضعية الأثيرة لدى هوغو، واقفاً مرفوع الجبين إلى السماء في لحظة تأمل.

(٢) يُذكر إيف روبول (نشرة آرنيا) بأن هوغو نفسه، وفي أكثر من موضع، يصف العارف محاطاً بهالة ذهبيّة.

(٣) الكلام الموضوع بين هلالين مزدوجين، في هذا المقطع وعلى امتداد المقاطع الستة التالية له، هو كلام الملعون المتكلّم في القصيدة، يوجّهه للزجل "العادل".

(٤) في هذا المقطع كلّ، يسخر رامبو من شعريّة هوغو الكونيّة، السائدة خصوصاً في شعره المكتوب في المنفى، نراه فيه دائماً وهو يتأمل الكون عاري الرأس، من على ذروة كثيب. كتب في ديوانه "التأملات" *Les Contemplations* "مثلاً: "يا لهذه الكريّات الممسوخة التي هي أكوان!". ويرى ستيف مورفي Steve Murphy في استحضار الكواكب هذا تلميحاً متعمكاً إلى القنابل التي تلقنّها باريس أثناء الكومونة: بدلاً أن يعاين القنابل، يفضل شاعر مثل هوغو معاينة الكون.

(٥) استخدم المفردة "fleurs"، وقد وجد لها الشراح معنى طيباً يزكّي قاموس "ليترية": "طمت المرأة"، فكان رامبو يدهو "مهجّو"، ساخرًا، إلى تأمل "حيض الكواكب". ومرة أخرى يرى مورفي في "أسراب النجوم وكواكب المجرة" في البيت التالي تذكيراً بالقذائف الماطرة على باريس، ممّا يعني أنّ القراءة تمضي على مستويين، المستوى الظاهر أو السطحي: التعريض بزرعة هوغو الثألية الكونيّة، ومستوى باطن أو عميق: التذكير بقصف باريس.

(٦) هذه "المهارل الليلية" تشير في نظر إيف روبول إلى المشهد الكونيّ الليلي الذي يشكّل تأمله، كما أسلمنا في القول، ولع هوغو. وفي نظر ستيف مورفي إنّما تحيل إلى قيام بعض أعضاء كومونة باريس المقتنين المستائين من سلوك هوغو برشق بيته في بروكسين بالحجارة ليلاً، وهو حادث أسخ عليه هوغو أو أفراد أسرته طابعاً مأساوياً مبالغاً به.

مدسوسَ الفمِ في غطائكِ المُسامحِ^(١) بِحَنانٍ؛
وإذا ما جاءَ بطرقِ بابِ بيتِكَ أحدُ الضَّالِّينَ^(٢)،
فلتَقُلْ له: «يا أخي، أنا كسيحٌ!، إليك عني».

واقفاً بقيَ الرّجلُ العادلُ في الفزَعِ المَزْرَقِ
للحشائشِ في أعقابِ الشَّمسِ المِيتَةِ^(٣)؛
«أو تعرضْ للبيعِ رُكَّياتِكَ^(٤)،
أيها الشَّيخُ؟ الحاجُّ الفُدا! يا مغنيَ آمورا^(٥)»

(١) نعت غريب للغطاء، الأرجح أنه ينطبق على سبيل الكناية وبصورة متهكمة على التائب المتدثر به، كأن يكون هوغو وهب نفسه الغفران ونامّ مراتح الضمير، أو، كما يرى مورفي، بمعنى أن هوغو اشترى استقبال البلجيكيين له بضمن صمته. وبالفعل، فما إن أعلن هوغو عن استعداده لإيواء نوازير الكومونة الهاربين في بيته في بروكسيل، حتى قامت السلطات البلجيكية بنفيه، في ٣٠ نوار/مايو ١٨٧١، إلى اللوكسمبورغ.

(٢) «الضالّون» (بمعنى «الشيء الضالة») هو النعت الذي كان الجمهوريون المعتدلون، وبينهم هوغو نفسه، يطلقونه على نوازير الكومونة. واستناداً إلى ادّعاء هوغو أنه فتح أبواب بيته في بروكسيل للهاربين، يتخيل رامبو هنا واحداً منهم وهو يطرق باب بيت الشاعر.

(٣) أي الشمس الغاربة، وهو الوقت الذي يظهر فيه لطيف للملعون المتكلم في القصيدة. إلا أن مورفي يرى في الصورة تلميحاً إلى زوال شمس الكومونة وما كانت تعد به الفرنسيين من عدالة.

(٤) ينسب إلى هوغو، على سبيل التكهّم، رُكَّيات (قطع من الجلد تُستخدم لوقاية الركبتين)، كهذه التي كان الأب فوشلفون، في رواية هوغو «البؤساء»، يرتديها لحماية ركبتيه من أثر الزكوع. كان هوغو بالفعل كثير الصلاة، كما كان ينصح الفرقاء بالكفّ عن القتال، وكتب بهذا الصدد: «في طلبِ الغفران، سألتُ [من كثرة الزكوع] ركبتي».

(٥) آمور Armor هي مقاطعة البروتاني الفرنسية، ينسب رامبو إليها هوغو لأن هذا الأخير، باحث من مبوله الجمهورية، نُفي لفترة إلى غيريزي Guernsey، الواقعة على «الماش»^١، التابعة الآن إلى بريطانيا، والتي كانت قديماً تُعدّ ضمن منطقة البروتاني. ولا شك أن صفة «مغني آمور» يصعب تصور انطباقها على السيد المسح.

أَيُّهَا الْبَاكِي فِي بُسْتَانِ الزَّيْتُونِ! ^(١) يَا يَدًا تَرْتَدِي قُفَّارَ الرَّافَةِ!

«أَنْتِ يَا لَحِيَّةَ الْعَائِلَةِ وَيَا قَبْضَةَ الْمَدِينَةِ» ^(٢)

أَيُّهَا الْمُؤْمِنُ الْوَدِيعُ جَدًّا، الْقَلْبُ السَّاقِطُ

فِي جُزْنِ الْقُدَّاسِ، يَا مَهَابَةً وَيَا فَضِيلَةً، يَا عَمَى وَيَا مَحَبَّةَ،

هَادِلًا أَنْتِ! أَكْثَرُ حُمَقًا وَتَغْيِيرًا مِنْ كَلْبَةِ صَيْدٍ! ^(٣)

إِنَّمَا أَنَا مِنْ يُعَانِي وَمَنْ تَمُرَّدُ!

«إِنِّي لَيَلْوِنِي بِكَاءٍ وَيُضْحِكُنِي

أَمْلُكَ الذَّائِعِ الصَّبِيَّ بِالْغُفْرَانِ، أَيُّهَا الْغَيْبِ!

أَنَا مَلْعُونٌ، كَمَا تَعْلَمُ، ثُلُجٌ، مَجْنُونٌ، وَشَاجِبٌ،

كُلُّ مَا تَرِيدُ! لَكِنِّي أَذْهَبُ لَتَنَامَ، أَلَا أَذْهَبُ،

أَيُّهَا الْعَادِلُ! لَا أُرِيدُ لِدِمَاغِكَ الْخَدِيرَ شَيْئًا.

«إِنَّكَ أَنْتَ الْعَادِلُ، أَخِيرًا، الْعَادِلُ! وَهَذَا يَكْفِي!

صَحِيحٌ أَنْ حَنَانُكَ وَعَقْلُكَ الصَّاحِيَيْنِ

(١) صفة السيد المسيح، على أثر تضرعه لله في بستان الزيتون، يشبه به هوغو ساخرًا من نزعه التقوية المغالية.

(٢) اللحية ترمز إلى الأب، والقبضة إلى الحامي يرى ورمول في البيت سمخرية من هوغو الذي كان يعرف نفسه بأنه "مثل الشعب وخدام الضعاف". ويرى ستينمتر هنا لعباً على الكلام، بوراء المردة 'barbe' ('لحية') يمكن أن تقرأ 'barde' * ('مُغْنٍ'). هو إدن "أبو العائلة ومُعِيهَا".

(٣) نطلق هذا التعبير أيضاً على النساء الشابات، وفي البيت ٤٩ سيذكر رامبر "الكلمة بعد هجمة الكلاب المتية المتخيلة"، وفي هذه الصورة لمسة جنسية واضحة

يَتَشْتَمَانِ فِي اللَّيْلِ مِثْلَ الْحَوْتِيَّاتِ^(١)
وَأَنْتَ تَتَسَبَّبُ بِتَفْهِكٍ^(٢) وَتُدْبِجُ مِرَائِي
لِمَنَاقِيرَ دَمِيمَةٍ مَهْشُمَةٍ^(٣)!

«أَنْتَ عَيْنُ اللَّهِ!»^(٤) الرَّجُلُ الْبَالِغُ الْخَرَجُ! فِي حِينٍ تَدُوسُ
بِوَاطُنِ أَقْدَامِ الْآلِهَةِ الْبَارِدَةِ عَلَى عُنُقِي،
خَرِجْ أَنْتَ! يَا لَجِينِكَ الْمَاهُولِ بِيَوْضِ الْقَمَلِ^(٥)!
وَأَنْتُمْ يَا أَشْبَاهَ سِقْرَاطَ وَيَسُوعَ، أَيُّهَا الْقُدَيْسُونَ وَالْعَادِلُونَ^(٦)، أَلَا يَا لِلْقَرْفِ!
وَقَرُّوا الْمَلْمُوءَ الْأَعْظَمَ الدَّامِيَةَ لِيَالِيهِ!»

بهذا صرختُ ملءَ المعمورة، وكانَ اللَّيْلِ
يَاهُلُ فِي حُمَايِ السَّمَوَاتِ هَادِئًا وَأَبْيَضَ.

(١) يفكر مورفي هنا بخراطيم الماء التي تنفثها الدلافين عالياً، وهو تصوير ساخر لشاكيات هوغو.

(٢) يقصد أن هوغو نفى نفسه بنفسه هذه المرة على سبيل الدعاية الشخصية.

(٣) يُدعى بعض مقابض أبواب البيوت بالفرنسية: "becsdecanne" أو "becsdecane" (مناقير البط). يرى روبول (نشرة أوليا) أن رامبو يُرجع التسمية إلى معاصها الحزفي ويوظف الصورة المضحكة لمناقير مهشمة، ملصحة إلى مقابض أبواب بيت هوغو في بروكسيل. فقد زعم أفراد من أسرة هذا الأخير أن بعض ثوار الكومونة الهاربين جاؤوا مرة في الليل وحاولوا قسر أبواب بيته. ويشير مورفي إلى أن السخرية تجد مرة أخرى مجال انعقادها في الأهمية التي يمحضها هوغو، فمن نرجسيته "العمياء"، إلى مغالتي بيته المكشورة في حين تعرضت باريس قبل أيام إلى عمليات قصف ألحمة.

(٤) يقصد القين التي تراقب البشر وتحكم عليهم، صفة من يتطخح للاسطلاع بدور الرجل العادل.

(٥) لما كان الجبين يكتني إلى ما يكمن تحته (الأفكار)، فإن فكر هوغو نفسه يكون هنا، حسب برونييل، محشواً سيوض القمل، أي ملوئاً ولا معنى له.

(٦) يجعل هوغو يتماهى لا مع يسوع وحده، بل مع جميع العادلين الذين يرى هو أنهم لقوا الإنسان الانحناء، وعلى وجه الخصوص سقراط، ممثل الأخلاقية العلمانية، والذي سيشكل مثال الأخلاق الرسمية للجمهورية الفرنسية الثالثة. ولعل سقراط مستهدف هنا لأنه فضل الموت على أن يهرب (وكان ذلك متاحاً له) لأنه كان يرى في الهرب خرقاً للقانون.

رفعتُ جيبني : فإذا بالشَّبحِ ولَّى ،
حاملاً معه سخريةً شفتي ، المريرة...
يا رياحَ الليلِ ، تعالي إلى الملعونِ ! كلمه !

هذا فيما كان النظام^(١) ، ذلك الساهرُ الأزلي ،
الصامتُ تحتَ أعمدةِ اللازوردِ^(٢) ، القاذفُ بجميعِ التيازكِ
وعُقْدِ الكونِ^(٣) في ثلاثٍ شاسعٍ بلا كارثة ،
يُجذِّفُ في السَّمَوَاتِ المؤتلفة ،
ومن جرافتهِ المشتعلةِ يُفْلِتُ النجوم !

آه ! فليمضِ هو^(٤) ، مُزَنَرِ العُتَيِ برباطِ العار ،
مُجْتَرِاً إلى الأبدِ بَرَمي وشديدهِ العذوبة

(١) هو النظام الكوني ، الذي كان هوغو يعمل على تصويره في شعره بالشكلة التي يسخر منها رامبو. ولأنَّ السياقَ يمتلئ بالموقف من الكومونة ، فعملُ رامبو يلمح أيضاً إلى أنَّ هوغو قد التزم جانبَ النظام السياسي. في هذه الأبيات يصوِّر رامبو الله حارساً للنظام الكوني ، ويُذكِّر مورفي بأبيات لهوغو ، من قصيدته "ملء السماء Plein Ciel" ، يمكن أن تكون مدَّت رامبو بسخريته هذه. تقول الأبيات : "من غور المهايي القُفْلُ يجذبُ الليلُ / شبكته التي يسطع فيها المزيج وتائلق الزهرة / وفيما تدقُّ الساعات تكبر / هذه الشبكة وترقى وتملا سماءَ الأماسي / وفي زُردها المعتم وخيوطها السُود / ترتعش الكواكب".

(٢) "أعمدة اللازورد" تعبير تقليدي لتسمية السماء. إلَّا أنَّ المقطع كله مشبع بتلميحات ساحرة إلى الضور الليو-كلاسيكية والكرونية السائدة في شعر هوغو.

(٣) كان هوغو قد كتب في "ما يقوله فم الظلال Ce que dit la bouche d'ombre" : "بحسب المُقَدِّ الظَّلَماء ، عُقْدُ الكون".

(٤) في هذا المقطع والذي يليه شيء من العموس مرده إلى عدم مراجعة رامبو لقصيدته وكوبها غيرَ عليها مبتورة. ثم إنَّ هذين المقطعين مكتوبان في المخطوطة بسرعة واضحة ويبدوان وقد أُضيفا إليها لاحقاً. ورتما لهذا السبب عمدَ بعض الناشرين إلى إيقاف القصيدة عند البيت الخامس والأربعين.

أشبه ما يكون بالسُّكَّرِ على صفِّ أسنانٍ نَخِرة؛
- وكمثِّلِ الكلية، بَعِيدَ هجمةِ الكلابِ الفَتِيَّةِ المُتَخَايِلَةِ،
تلحسُ خاضِرَتَها التي يتدلَّى منها شلَوُ ناتئٍ^(١).

وليتحدَّثْ عن الإحساناتِ القَدِيرةِ وعن التقدُّمِ ...^(٢)
- إنَّني لأمقَّتُ عيني الصَّينيِّ المكترِشِ هذينِ^(٣)،
ولبغُرُ كالفتياتِ أو كمثِّلِ زمرَةَ أطفال
آيلينَ للموتِ، بُلْهاءَ، رقيقينَ ولهم غناءٌ مفاجئٌ؛
أيها العادلونَ، سنُخرأُ في بطونكم الخَرْفِيَّةِ^(٤)

تموز/ يوليو ١٨٧١

(١) تشبیه بالغ الشَّراسة يُحيل إلى زهو الكلية بعد مجامعة.

(٢) يشكِّل هذا البيت إحدى حجج روبرول في نفي أن يكون المستهدف في القصيدة هو المسيح. فمن الصعب أن نسب لیسوع حماسة للتقدُّم وهو موضوع حديث العهد. بينما كان هوغو يمزج بين نزعة إيمانِيَّة قریبة من التصوف وعداء للجهاز الديني أو الإكليروس مصحوباً بدعاری تقدُّمية.

(٣) يرى روبرول أنَّ رامبو ربما كان يسخر هنا، عبر هوغو، من جميع الشعراء المبالغين في الجَدِّ، أشبه ما يكونون بمثقفِي البلاط الصَّينيين المكترِشين، في جلساتهم التأملية السَّرمديَّة الكاملة الاعتماد عن الواقع. ويرى روبرول وستينمزر أنَّ عيني الصَّينيِّ المكترِش هما هنا هوغو نفسه كما تبدوان في بعض صوِّره في سبمبِيَّات القرن التاسع عشر، بأجفان مضبوطة أو ملتحمة التهايات كأجفان الآسيويين الضَّغفر. وكمثِّل الذمِّية الموسيقيَّة المعروفة بـ "العبية الصَّينيَّة"، يبدو المهجور هنا قادراً على أداء مختلف أنواع الأغانِي، من الألحان العاطفيَّة إلى الفَرِحَة أو السَّوداويَّة.

(٤) يرى مورفي في استخدام حرف الجرِّ "في" بدل الحرف "على"، وكذلك في فكرة "الخَرْفِ" نفسها، ما يدلُّ على أنَّ رامبو يشتر ثانیة المرجع الصَّيني في المقطع، ويحوِّل مهجوره وأمثاله إلى تماثيل صينيَّة يمكن فتحها واستخدامها أوعية لقضاء الحاجة كما جرى عليه الاستعمال في البيوت قديماً.

ما يُقال للشاعر عن الأزهار^(١)

- إلى السيّد تيودور دو بانفيل

-I-

هكذا، دائماً صوبَ اللّازوردِ المُظلم،

الذي يرتجف فيه بحرُ الزّبرجد،

ستعمل^(١) في مسائك الرّزّابقي،

(*) هذه القصيدة لا تُقرأ بدون حواشيتها، وذلك يباحث من كثرة الإحالات فيها إلى أسماء وظواهر مخصوصة. أهداها رامبو إلى الشاعر البرناسي تيودور دو بانفيل Théodore de Banville (بخصوص الشعراء البرناسيين، أنظر مقدّمة المترجم و"رسالة الرّزّابي الثانية" وحواشيتها). كان رامبو معجباً بهذا الشاعر وقد كتب له رسائل عديدة. وقبل أن يرسل إليه هذه القصيدة كان قد أرسل له "الشمس والجسد" وفصائد له أخرى. في هذه القصيدة-البيان، لا يسخر رامبو بالضرورة من أسلوب بانفيل (وإن كان ينافسه هنا في ميدانه الخاص: الأبيات الموجزة والإيقاعات المنساعة) بقدر ما ينتقد بنهكم مجمل فنّ البرناسيين الشعري وفلسفتهم الضمنية. فنّ شعري وفلسفة كان هو قد هضمهما في قصائده السابقة وتجاوزهما، ويريد الآن أن يُقلع عنهما نهائياً، مبحراً صوب المجهول الذي سيقوده إلى كتابة "فصل في الجحيم" و"إشراقات". من هنا أهمية هذه القصيدة في ملفه السجالي-الشعري، وفي المراجعة النقدية التي أجراها في "رسالتي الرّزّابي"، وفي قصائده نفسها خصوصاً، للغة أسلافه ومعاصريه. ينحاز رامبو في بداية القصيدة إلى الموقف التقني أو الإنتاجي، به يهاذ اختيارات البرناسيين ونظرية "الفنّ للفنّ" التي كان يقول بها تيوفيل غوتييه وبقية الرّومنتيقيين. ثم يعود ليسخر من هذا الموقف التقني نفسه ويمجد في خاتمة المطاف حرية الابتكار ويقترح أزهاراً متخيّلة بدل أزهار الزينة أو الأرواح التجارية. أنا ضمير الجمع المتكلم الذي يفتح النص ويواصل الكلام فيه، فإنما ينطق رامبو عبره باسم الشعر القادم الذي يريد هو تدشينه، والذي يقوم على شلالٍ من الصّور والتراكيب تخرق كلّ شيء: التاريخ والسّحر، العلوم والإيقاعات، إلخ.

(١) يُذكر رامبو بانفيل مبدئ ذي بدء بأنّ فنه الشعري إنّما يتمثل في الانحساس مي بلاغة للمزهر والنبات، الثبات الفرنسي بالذات. وهو يستخدم للرّزّابقي الفعل "عمل" fonctionner*، بمعنى أنّه يدعو لـ=

الحَقْنُ الباعثةُ على الجَذَلِ هذه!

في حقبتنا حقبةُ السَّاعُو^(١) هذه،
حيثُ تكونُ النَّباتاتُ كُلُّها عاملة،
سَيَسْرِبُ الزَّنْبَقُ القَرَفَ المَزْرَقَ
في أناشيدكِ الدِّنيَّةِ!

- زنبقُ السَّيدِ كيردريِل^(٢)،
وسونيَّةُ أَلَفٍ وثمانمئةٍ وثلاثين^(٣)،
زنبقُ يُوَهَّبَ للشَّاعرِ الجَوَّالِ
صُحبةُ القَرْنِفِلِ والقَطِيفةِ^(٤)!

= يجعلها تعمل فعلها وتحدث أثرها وتمارس وظيفة شعرية. وترى آتيس رومزستيل Ronsensstiehl (شجرة أرليا،) مستبج هنا حواشيها إلا إذا وودت إشارة مخالفة)، ترى في كلام رامبو هد معارضة ساحرة لمقولة الأنجيل: "الزَّنابق لا تعمل".

(١) السَّاعُو صنف من التخيل ينبت في البلدان الحارة ويمنح دقيقاً نشوياً مغلياً، ولذا دُعيت أشجاره بالأشجار العاملة أو المتبعة، خلافاً للزَّنابق التي يؤثرها شعراء البرناس، والتي يدعوها رامبو في المقطع الأول لأن تعمل. يتوجه رامبو بالتقد لحقبة لا تفكر إلا بالإنتاج، وعلى سسل السخريه يدعو شاعرها (ناسيل) إلى التطابق وفلسفتها، بدل أن يجعل زنايقه تفرق في قرى داتم.

(٢) هو أودرن كيردريِل Audren Kerdrel، انتخب نائباً في البرلمان في ١٨٧١ عن الحزب الملكي، وكانت الزَّنابق تمثل رمز الملكة الفرنسية.

(٣) إشارة إلى الرعيل الثاني من الزومنتيقين القرنين، كانوا متحلقين حول فيكتور هوغو وشديدي التأثير بروسار Ronsard ودو بيليه Du Bellay. وهم لم يكونوا معروفين كمؤلفين كبار للسونيئات، يرى سينمتر أن رامبو ربما كان يفكر هنا بالسونيئات المكرسة للأزهار التي كان يكتبها لوسيان دو رومبريه Lucien de Rebenpré، بطل "الأوهام الضائعة" *Les Illusions perdues* للمراك.

(٤) من الزَّنق والقطيفة والقرففل، كانت تُصنع الأكابيل التي تُعطى للفاترين في مهرجان تولوز للأزهار ولتسمية الشاعر الجوّال استخدم رامبو كلمة "مينستريِل" *Ménestrel*، وهو في القرون الوسطى شاعر حوَال كان يغني أشعاره على آلة موسيقية (قيثارة أو ربابة)، وسيجل محلّه لاحقاً 'التربادور'.

زَنَابِقْ! زَنَابِقْ! لَمْ نَعُدْ لِنَرَى زَنَابِقْ!

وَفِي أُبَيَاتِكَ، كَمَا فِي أَكْمَامِ

الْخَاطِطَاتِ الرَّفِيقَاتِ الْخَطَوَاتِ،

دَائِمًا تَخْتَلِجُ هَذِهِ الْأَزْهَارُ الْبَيْضُ^(١)

دَائِمًا، يَا هَزِيزِي، إِذْ تُسْتَحَمُ^(٢)،

فَإِنَّ قَمِيصَكَ ذَا الْإِبْطَيْنِ الْأَسْفَرَيْنِ

يَتَفَتَحُ بِنَسِيمِ الصَّبَاحِ

الْهَابِّ عَلَى زَهْوَرِ أَذُنِ الْفَأَرْ^(٣) الْقَذِرَةِ!

فِي جَمَارِكَ لَا يَهْبُ الْحُبُّ تَرْخِيصَةً مَرُورٍ

سِوَى لِلْبَلِّكِ، - يَا لَهَا مِنْ أَرَاكِحٍ!

وَيَنْفَسِجُ الْغَابُ^(٤) أَلَا مَا أَشْبَهَهُ

بِرِضَابٍ مُحَلًى لِحُورِيَّاتٍ سَوْدَا^(٥)...

(١) يقصد أن في قصائد الشاعر المخاطب من الزنابق أكثر مما في الحياة أو في الواقع.

(٢) تهكم شرس من قول بانفيل في مقدمة قصيدته "أناشيد السائر في الليل" (Odes funambulesques): "يموت الشاعر قزناً إن لم يخطئ هنا أو هناك في حتم من اللازورد". يلاحظ أيضاً الجنس بين أول مقطع من اسم بانفيل Banville والمفردة Bain التي تعني "حمام".

(٣) إسم زهرة حقيقية (myosotis)، والأرجح أنه ينعتها بالقذارة بسبب من معنى اسمها اليوناني الأصل ("أذن الفأر").

(٤) اللبلب والنفسج من الأزهار الشائعة في الشعر العاطفي، وتقرأ في "أناشيد السائر في الليل" لنانفيل "تلك المهود حيث يصطحب المرأة عاشقة فتة/ تقطف النفسج بأصابعها الضعيرة".

(٥) معارضة لتغزل بانفيل "الحوريات البيض". فالحوريات يستأملن في نظر راسو الماء بيضاً كن أم سوداً، والسخرية هنا واضحة.

يا شعراء، عندما تَغْنَمُونَ
الأوراد، الأوراد المنفوخة^(١)،
حمرء على قُضبانٍ الغار،
ومَحْمَلَةٌ بِأَلْفِ ثُمَانِيَةٍ^(٢)؛

عندما يجعلُ بانثِيلُ بعضها يَهْمِي ثُلجاً^(٣)،
دائمةً ومُدَوِّمةً حتَّى لَتُورِمَ
العَيْنُ المجنونةَ عَيْنِ الغريب،
القارئِ غيرِ سليمِ الطوية^(٤)؛

(١) ابتداءً من هذا القسم، يوسّع رامبو مجال هجياته لتشمل لا فحسب بانثيل وأزهاره، بل جميع شعراء الصالونات والشعراء المتأقنين. وفي قوله: "الأزهار المنفوخة" يقصد معنيين يتجهما تعمد معاني الفعل الفرنسي "souffler": فهي أزهار متنفخة من العُجب؛ كما أنها "منفوخ" بها للشعراء، أي مهوس بها لهم كما يهْمَسُ في المسرح للممثلين بالعبارات التي ينسونها: هي بالتالي أزهار موحى بها وليست مُقَارَبةً في معيش حقيقي.

(٢) يرى برونييل أنَّ رامبو يقصد ثمانيات (مقاطع من ثمانية أبيات)، ويرجح كلُّ من سوزان برنار وستينمتر أنه يعني أبياتاً ثمانية المقاطع اللفظية (العروض الفرنسية مقاطعية)، كهذه التي يستخدمها رامبو في قصيدته الحالية.

(٣) سخريه من ولع بانثيل بلون الثلج، الذي كان لا يعادله إلا ولعه بالأزهار والورود. كتب بانثيل مثلاً عن امرأة: "على الشفة ألف وردة، وعلى اللهد شيء من الثلج"، و: "وردة وجليد في آنٍ معاً"، و: "الوداع يا ذراعاً من الثلج، الوداع يا جبيناً من الورد"، إلخ.

(٤) يقصد أنَّ هذه الاستعارات والمجازات الثلجية التي يجعلها بانثيل تهطل في شعره مدراراً إنما تصيب بالورم عَيْنَ القارئ الحبير الذي يأتي إلى قراءتها بنية غير سليمة، أي بشيء من "الخبت" وانعدام السذاجة. ولعلَّ هذا القارئ هو رامبو نفسه الذي يفضطلع ها بدور المهرج.

يا مُصَوِّرِينَ فوتوغرافِيَيْنَ ودِيعِينَ
لِغَابَاتِكُمْ وَحَقُولِكُمْ! ^(١)

مَمْلَكَةُ الزَّهْرِ فِي تَنْوُجٍ إِلَى حَدٍّ مَا
كَمِثِلِ سَدَادَاتِ أَبَارِيْقٍ! ^(٢)

دَائِمًا الثَّبَاتُ الْفَرَنْسِي ^(٣)،
الشَّكْسُ، المَصْدُورُ، المُضْجِكُ،
حَيْثُ تُبَجِّرُ فِي الْغَسَقِ بِسَلَامٍ
بُطُونُ كِلَابٍ بِقَوَائِمٍ عَوَجَاءٍ ^(٤)؛

دَائِمًا تُحَاكُونَ رَسُومًا مُنْفَرَّةً ^(٥)
لِلوُتْسِ أَرْقٍ أَوْ عِبَادِ شَمْسٍ ^(٦)،
بَطَاقَاتٍ وَرَدِيَّةٍ، مَوْضُوعَاتٍ مَقَدَّسَةٍ
لِمُتَنَاوَلَاتِ فَنِيَّاتٍ! ^(٧)

(١) ينعت هؤلاء الشعراء بالمصوِّرين الفوتوغرافيين، ينسخون الواقع نسخاً.

(٢) المفردة "أباريق" أثيرة لدى بانثيل، يرذها رامبو عليه. وهنا حيلة بلاغية تجعل البيت يعني، على ما يرى ستينمتر، عكس ما يوحي به: يقول رامبو إن التنوع الظاهري لأزهارهم الشعرية يُختزل في النهاية إلى الأشكال الشعرية نفسها.

(٣) كتب رامبو في "رسالة الزائري الثانية" (إلى بول دميني): "فرنسي، أي ممقوت إلى أبعد حد". إنه يأخذ على هؤلاء الشعراء حين أفقهم الإبداعي، والقومانية الضيقة لمراجعهم الشعرية.

(٤) يصوِّر الكلاب وهي تبول على الأزهار في المساء.

(٥) يقصد أنهم يستلهمون في أشعارهم الطاقات الريدية والرسوم التزيينية.

(٦) أزهار غرائبية، أي من خارج فرنسا، وكرها متواتر في الشعر البرناسي.

(٧) بالمعنى الكسي للمتناولة (تناول القرماد).

نَشِيدُ الْآسُوكَا^(١) يَتَلَامُ وَ

أَغْنِيَةٌ نَافِذَةُ الْغَادَةِ^(٢)؛

وَفِرَاشَاتُ ثَقِيلَةُ الْبَقَّةِ

تَذُرُقُ عَلَى زَهْرَةِ الرَّبِيعِ.

خَضِرَةٌ عَتِيقَةٌ وَنَيَاشِينُ عَتِيقَةٍ^(٣)

يَا لَهَا سَكَكَزُ نَبَاتِيَّةٍ!

زَهْوَرُ غَرِيبَةٍ لِصَالُونَاتٍ قَدِيمَةٍ^(٤)

- بِالْجُفْلَانِ [تُقَارَنُ] لَا بِالْجُلْجُلِيَّاتِ^(٥)،

هَذِهِ الدُّمَى النَّبَاتِيَّةُ الْبَاكِيةُ

الَّتِي كَانَتْ غِرَانْفِيلُ^(٦) سَيَشْدُهَا بِسُيُورِ

(١) "الآسوكا" زهرة هندية ترد في قصيدة للوكوت دو ليل Leconte de Lisle، يستهدف رامبو عرها العرائية "السهلة"، لا سيما وأنه يدرجها في عبارة يصنع رين معص أصواتها كلمه عاططة ("L'Ode" . oka cadre avec .)

(٢) إشارة إلى مقطع يتحدث عن "الغادة عذباقتها" في قصيدة "الحب في باريس" "L'Amour à Paris" لنانفيل وكانت كلمة العادة Lorette تُطلق في باريس على نائعات الهوى، وهي تسمية مشتقة من اسم شارع معروف بباريس تواجد فيه أمثال هذه النساء (Notre-Dame de Lorette)

(٣) يُحاكي للشعرية، حب برويل، صرحات الباعة في سوق الراعيث، يدعوون إلى شراء "ثياب عتيقة"، مبدلات عتيقة^(١).

(٤) فهم بمعنى صالونات بيع اللوحات التي تُباع فيها رسوم للأزهار تقليدية، ويرى سيمتز في البيت تمهيداً للكلام اللاحق على الزنثام غرانفيل.

(٥) "الجفلان" جمع "شعل"، الذؤبة المعروفة. أما "الحُلْجَلِيَّةُ" (وتُدعى أيضاً "دات الأجراس") فنصف من الحيات السامة تُعد أخطرها على الإطلاق يقصد أنها زهور نافذة لا توحى بخطر ولا بروح مغامرة

(٦) غرانفيل (1803-1847) Grandville رسّام فرنسي شهير يحده رامبو مضحكاً، شرّ مجموعتين =

والتي رَضَعَتْهَا بِالْأَلْوَانِ
نَحْوَمَ قَبِيحَةً لَهَا طَاقِيَاتُ!

أَجَلْ، إِنَّ لُعَابَ شَبَابَتِكُمْ لَيَصْنَعُ
غُلُوكُوزاً ثَمِيناً^(١)

- بَيَوضُ مَقْلِيَّةٍ فِي قُبَعَاتٍ مَهْتَرَّةٍ؛
زَنْبَقٌ وَأَسُوكَا، لَيْلُكَ وَأُورَادُ!...

-III-

أَيُّهَا الصَّبَاؤُ الْأَبْيَضُ، يَا مَنْ تَرَكَضُ
بَلَا جَوَازِينَ فِي مَجَالِ إِلَهِ الْحَقُولِ^(٢)،
أَوْ لَا تَقْدُرُ، أَوْ لَا يُفْتَرَضُ بِكَ
أَنْ تَعْرِفَ نَبَاتَاتِكَ قَلِيلاً؟

أَخْشَى أَنْ تَدْفَعَ إِلَى التَّعَاقُبِ
الْبُجْدُجْدُ الْأَصْهَبُ وَالذُّرَّاحُ^(٣)،

"من الرسوم يشير إليهما رامبو في هذا المقطع: 'الأزهار المتحركة' و'النجوم'. كان، حسب برونيل، يخلع على النباتات مظهر الإنسان وتصرفاته وأهواءه. ومن هنا، في المقطع نفسه، 'النجوم القبيحة ذوات الطاقيات' التي تذكر بنساء الضالونات لمعتمرات طاقيات ونية من لشمس. ومن هنا أيضاً نعت الدمى بالأطفال الباكين، وفعل الزهاعة الذي تمارسه عليهم النجوم المذكورة. ومن هنا أخيراً فكرة شدّهم بسيور أو حبال رفيعة كما يفعل بالضفاد المتدربين على المشي لإسعادهم.

(١) يسخر من لغة الزومنتيقيين المفرطة العذوبة، فكأنها محلاة بالسكر (لعلوكوز).

(٢) هو 'بن'، إله الحقول والصيد يسخر رامبو ها أيضاً من عالم الشعراء الراسخين الماهول بأكهة قديمة لا يمدونها بقدرة على استطلاق الرفع كما يهفو هو إليه.

(٣) هجوم محتمل على شعراء آخرين كانوا مولعين بالمراتبة النائية أيضاً، ولا يميزهم عن بائيل سوى =

ذهبَ الزُّيوس^(١) وَزُرْقَةُ الزَّائِنِ ،
بِإِيجَازٍ ، الْفُلُورِيدَاتِ بَعْدَ النُّرُوجِ :

لَكِنْ ، يَا عَزِيزِي ، لَمْ يَعْذِ الْفَنَ ،
- تِلْكَ هِيَ الْحَقِيقَةُ - أَنْ نَحْشُرَ
الْيُوكَالْبِتُوسَ الْمُدْهَشَ فِي
بُؤَاءِ بَيْتِ سُدَاسِي^(٢) ؛

هَؤُذَا^(٣) ... كَمَا لَوْ لَمْ تَكُنِ الْأَكَاكِجَةُ
حَتَّى فِي غَوَايَا^(٤) لِنَتَفَعَّ

= القاموس ' ذُزَاج ' لوكونت دو ليل في قصيدته ' الأدغال ' *Les Jungles* ' مثلاً (الدَّزَاح حَسْر
حشرات من مخمدات الأحنحة)

(١) ' الزُّيوس Ruos ' هي الأنهار بالإسبانية ، من خلالها يشير إلى أنهار أمريكا الجنوبية. وفي وضعها إلى
حابت ' الزَّائِن ' (التَّهر المعروف في ألمانيا) مسخرة واضحة من تلفيقية الشعراء العراقيين. ففي
' قصائد مرمرية ' *Poèmes Barbares* ، يبحر لوكونت دو ليل مثلاً عباب البحر القطبي ، وعندما يصف
شمس الشمال الغاربة ويشتره عبر حليلد أمريكا اللاتينية ، ماراً بالتياعارا ، ينتهي إلى وقفة مألوفة التوثيق
عند حضارة الهود الأحمر. ضد هذه الشعرية السباحية والغرائبية والإسماعية (أماكن لم يرها الشاعر
نفسه) ، كان رامو يُهَيِّئُ لسفرٍ فعليٍّ ومغايرٍ تماماً.

(٢) البُؤَاءُ أفعى ضخمة. يسحر رامبو من الجهود التي كان الشعراء الرناستيون يدلوها لحشر اليوكالبتوس ،
وهو نبات ضخم وسمان ، في أبعاد بيت من ستة مقاطع صوتية. ويشير مرويل إلى أن البيت السداسي
هو الإسكندري ، باعتباره يضم مرتين ستة مقاطع صوتية مع وقف داخلي ، ويشبه رامو بالتالي بُؤَاءِ
لطوله.

(٣) إستخدام المفردة ' هنا فلا ' ، التي تحمل في هذا السياق شحنة عامة وتؤذي معنى . ' هَا أَمْسُكَ بِكَ ' ،
' هَا مَكْمَنُ خَطِّكَ ... ' ، إلخ. ، وهو ما نعتقد أن ' هَؤُذَا ' تعبر عنه في العربية.

(٤) غَوَايَا (سَنَ دَكْرَهَا) مقاطعة فرنسية ممَّا وراء الحار ، تحتَ ضمن جزر تحمل الاسم نفسه في الشمال
الشرقي من أمريكا الجنوبية. تنازعها الاستعمارات الهولندية والبرتغالية والإنجليزية والفرنسية ،
وشكَّلت لفترة محلاً لنفي المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة ، ولعلَّ هذا هو سبب ذكرها في هذا
المقطع.

إِلَّا لَتَسْلُقَاتِ السَّاجُو^(١)،

وهذيانِ العرائسِ الثقيلِ !

إجمالاً، زهرة، إكليلُ جبليّ أو زنبقة

حيّة أو ميتّة، أتراها تُضاهي

ذُرُوقَ طائرٍ بحريّ؟^(٢) أتراها تُضاهي

دمعةً واحدةً لِشِمْعة؟^(٣)

- إنني قلتُ ما كنتُ أريدُ قوله !

فأنتَ حتّى لو جلستَ هناك،

في كوخٍ من الخيزران، نوافذه مُغلّقة

وتغطّيه نُجُودٌ من فارسٍ بُنية،

فَسَتَظَلُّ تَلْفُقُ أزهارات

جديرةٌ بمناطقِ كـ"الواز" عجيبية!^(٤)...

(١) فرد صغير في أمريكا الجنوبية. يقصد أن خشب الأكاجية ينفع أيضاً في صناعة الأثاث، فهو نبات "مُنتِج" لا غرائبيّ فحسب.

(٢) قد ينبع تفضيل رامبو للذُرُوق الطير على أزهار البرناسيين من خصيصة الطائر المتمثلة في الانتقال، خلافاً لهيوة البات الفرنسي، أسيري "حديقتهم الوطنية". وقد يشير هنا إلى ما ذكرته "المجلة الغرائبية" *Revue exotique* (التي كان رامبو مولعاً بقراءتها) من أن ذُرُوق الطير تساهم في إخصاب التربة.

(٣) يذكر الشمع، على ما يرى سيمونز، لأن مادته مستخرجة من شحم حيوان نافع هو الدلفين، وقد يقصد الشموع، حسب أطولان آدم، التي تضيء للممّال الساهرين المُتّجّين.

(٤) كان مانفيل قد أقام تقرّيات غريبة، سلط عليها رامبو هنا سخرته، بين سهول "الاميا" المعشبة في أمريكا الجنوبية (وسيرد ذكرها بعد ثلاثة أبيات) ومنطقة "الواز" الفرنسية، التي تستمدّ اسمها من اسم نهر يجري فيها.

أيتها الشاعر! هذه بواعث
مضحكة بقدر ما هي مُتغطسة!...

-IV-

تحدث لا عن البامبا الربيعية
المُدلهمة بثورات رهيبة^(١)،
وإنما عن التبغ وأشجار الفطن!
تحدث عن الحصاد الغرائبي^(٢)

يا جيناً أبيض دبقاً فيوس^(٣)،
كم من الدولارات يغم
يدرو بيلاسكيث في هفانا [؟]؛
فلتلعن بحر سورنثة^(٤)،

(١) تساءلنا إلى أية ثورات يشير رامبو هنا، فأجابنا الأستاذ ستينمز، في مكالمة هاتفية، بأن سبعينيات القرن التاسع عشر (فترة كتابة رامبو لأشعاره هذه) قد شهدت انتفاضات عديدة في الأرجنتين وأرغواي (حيث تمتد سهول البامبا المذكورة في القصيدة). ونرى نحن في دعوة رامبو لبائيل والشعراء البرناسيين عموماً إلى الابتعاد عن مسرح الثورات هذا تلميحاً إلى عدم اكتراثهم بالمسيرة السياسية والاجتماعية للعصر ونذكيراً بانعزالهم في أبراجهم العاجية.

(٢) يدعوه، بنبرة فيها إيعاز، إلى عدم الاكتفاء بالبامبا لتبنيها بمنطقة "الواز" الفرنسية وإلى التحدث عن نباتات أخرى، غريبة بالفعل (غير فرنسية). نباتات منتجة ونافعة في حقبة "الثامع" هذه.

(٣) إله الشمس عند الإغريق.

(٤) بيدرو بيلاسكيث Pedro Velasquez هو مؤسس مدينة هفانا الكوبية. يقول رامبو (كأنما متنبئاً بمصيره كرحالة) أن مغامرين من أمثال فيلاسكيث هذا لا يعبأون بالشعراء البيض الجبهات الذين يكتفون بارتياح بحر سورنثة (بحري جنوبي إيطاليا، فهو إذن بحر أوروبي ويشكل امتداداً لفرسا، وكان ثاقيل قد ذكره في قصيدته "أشيد ليلية" السابق ذكرها، وقله تغنى به لامارتين). يطالب رامبو شاعراً من هذا الطراز بأن يلعب بحر سورنثة ويتخذه إلى الثبات الغريب حقاً، ويغامر. كما قد تكون وراء الصورة لعائف التعم الكوبية المعروفة، وهي مُربحة

حيث يذهبُ البجعُ ألوفاً ألوفاً^(١)؛
ولتكن «شروفاثك»^(٢) إعلانات
لرُكامِ أشجارِ المنفا
حيث تتزاحمُ أمواجُ كاسرةٌ وخويناتُ ماءٍ^(٣)

في الغاباتِ الدّاميةِ^(٤) ستغوصُ رباعيتُك
ثم تأتي كي تقترَحَ على البشرِ
مواضيعَ شتّى لسكاكِرِ بيضٍ،
ونباتِ صدرٍ^(٥) ولَبانٍ!

فلتعرفِ منك إن كانَ اللّمعانُ الأشقرُ
للدّري الاستوائيةِ الجليديّةِ،
حشراتِ تبيضُ أم يا ترى
هي أشناتٌ^(٦) مجهرية!

(١) سخرية من لوكونت دو ليل الذي تغنى بـ 'طيور البجع الذهبية ألوفاً ألوفاً'.

(٢) مقاطع القصيدة.

(٣) يدهوه إلى التغرّب قليلاً، فيتحذّث، مثلاً، عن أشجار المنفا التي تنمو في المناطق الاستوائية قرب البحر ويُغرقها المذّ وتزاحم فيها الحشرات والخوينات المائيّة التي تعيش ملتصقة بالنباتات.

(٤) ربّما يدهوها كذلك لما تفرّزه من دُبّ أحمر يُستخرج منه الصّباغ.

(٥) "pectoraaires"، وقد نحّتها رامبو من "plantes pectorales"، وهي النباتات الشافية لأمراض الصدر.

(٦) تُدعى أيضاً 'حرّاز الصّخر'، وتُستخدم في صناعة صاغ القرمز (شجر نازف أو دام هو أيضاً). ويرى الشّراح أن رامبو يعيد هنا من قراءاته المعروفة في المجلة العلميّة 'مجلة من أجل الجميع' *Revue pour tous*، وفيها مقالات مكرّسة لحشائش مجهرية الحجم اكتشفت يومذاك.

جِدْ، يا صَيَّادُ، نريدُ ذلك،
 بضعَ فُؤَاتٍ معطرة
 تجعلُها الطَّبيعةُ المُسَرَّلة
 تفتَح من أجلِ جيوشنا! ^(١)

جِدْ، في حوافِ الغابِ النَّائمِ،
 أزهاراً شبيهةً بِمُشَافِرٍ،
 تُرِيلُ منها مَراهمُ ذهبيَّة ^(٢)
 على وَبرِ الجواميسِ المظلمِ!

جِدْ لنا في المروجِ المجنونة،
 حيثُ تَرْتَمِشُ فِضَّةُ الزَّعْبِ فوقَ الزُّرْقَةِ،
 كُؤُوساً ملأى بِبِوَضٍ نارٍ
 تنطبخُ بينَ عطورِ النَّباتاتِ! ^(٣)

جِدْ شوكتياتٍ قطنيَّةً تكذبُ
 عشرةً حُمْرٍ مشتعلةً العيون

(١) من الفؤة يُستخرج أيضاً صباغ أحمر به كانت تُصبغ سراويل المشاة في الجيش الفرنسي، ومن هنا القليح السَّاحِر.

(٢) يقصد ما يسيل من الزهرة، وهو بلون ذهبي، وكان علماء الطبيعيات من معاصري رامبو يسهبون في وصف الأزهار وما لإفرازاتها من مفعولات شافية و"المُشَافِر" جمع "مُشَمِر" (خطم الحيوان).

(٣) عن قصد، يطلق رامبو هنا العنان لشاعريته ويبتكر أزهاراً خيالية. نقرأ في "فصل في الجميم" "حاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدةٍ". أمّا عن انطياخ هذه الأزهار-البِوَض في عطور النباتات، ففيه لعب على معنَيي المفردة essences : عطور باقية ووقود (بزي). ثم إنَّ العطور الساتية نفسها قابلة للاشتعال.

على غَزَلِ عَفْدِهَا! جِذْ
أَزْهَاراً تَكُونُ أَيْضاً كَرَّاسِي!

نَعَمْ، جِذْ فِي قَلْبِ عُرُوقِ الْمَعْدَنِ
السَّوْدِ أَزْهَاراً كَالْأَحْجَارِ كَرِيمَةِ!
لَهَا قَرَبَ مَبِیضَاتِهَا الشَّقَرَاءِ الْقَوِيَّةِ،
مَا يُشْبِهَ لَوْزَاتٍ مِنَ الْجَوَاهِرِ!

فَلْتَقَدِّمْ لَنَا، يَا هَزْلِي، إِنَّكَ لَتَقْدِرُ،
على طَبَقِ فَضِيٍّ مُذْهَبٍ جَمِيلٍ،
يَخْتَنِي زَنَايِقَ السُّكَّرِ مُشْرِبَةً
حَتَّى لَتَعْفُضَ مَلَاعِفُنَا الْهَلِينِيَّةَ^(١).

-V-

لسوف يقول أحد الحب العظيم،
سارق الغفرانات المظلمة^(٢)؛ لكن

(١) نسبة إلى الهلثين، وهو معدن أبيض يحمل اسم مكتشفه.

(٢) في هذا القسم الأخير، يضع رامبو تشويش الحواس بمقابل البرهة، ويكون خطابه سلطة من التحدّيات. يقول إن شاعراً (رامبو نفسه أو أحد شعراء المستقبل) سيأتي ويعبر عن الحب السامي أو الزّفيغ. ترمز الغفرانات إلى العقلية المسيحية، ويقوم هذا الشاعر بسرقتها أي يحزنها إلى مجال الحب. أما رونان فهو المفكر الفرنسي المعروف إيرنست رونان Ernest Renan، ويؤمّر إلى المدرسة الوضعية المتحددة. وتشير الهرة مور Murr إلى هوفمان مؤلف "الهرة مور" (1822) *Le Chat Murr* وأحد معلمي الأدب الفنتازمي. يقول رامبو إن الحب الذي يبشر هو به لا تدركه لا العقلية الدينية ولا المفكرون العقلانيون ولا كتاب الخيال المحض، وهو ما يحدد تفسيراً أكثر في البيت التالي والحاشية التالية.

لا رونان، ولا القطة مور
أبصرا صولجانات باخوس الزرق الكبيرة^(١).

أنت، دَعِ الهستيرية تلعب
في خَدْرنا وسط العطور،
وَلْتَحْمُسْنَا لِعَطَارَاتِ
أَكْثَرِ طَهْرًا مِنَ الْقَزِمَاتِ^(٢)...

تاجراً كنت أم مُعَمِّراً أم وسيط أرواح^(٣)!

(١) تتطلب معرفة الحب الزَفيغ نوعاً من الوقوف على الأصرار يرمز له رامبو بالضلوعانات الأسطورية التي تُدعى "الثيرسات (Thyrses)"، التي كانت تحملها تابعات الإله باخوس (ديونيسوس) في أعيادهن الطقوسية الشوانية. هي عصي مخططة بأوراق غار ومقبضها منحوت من الضنوبر، كانت بمثابة علامتين الفارقة وشعارهن، وكانت تُمرى لها قوة سحرية. يمنح رامبو إذن الحب طافة سحرية ويخلع عليه طبيعة طقوسية.

(٢) في أصل لفردة "candeur" (ويعني الطهارة أو سلامة النية) يقيم البياض. ترى فيه آليس روزنستيل إشارة إلى بياض الأفيون. في هذه الحالة، يقترح رامبو على الشاعر المخاطب وظيفة مؤقتة في انتظار التحويل الحدائثي الفعلي. تناول النباتات المهلوسة، تمهيداً لتشويش الحواس. ويرى آخرون أن رامبو يعود هنا إلى بياض الزنابق، ومن خلاله يذكر الشاعر المخاطب، على سبيل السخرية دوماً، بوظيفته الأساسية كمُفَنِّنٍ للزنابق. ويلاحظ أنه استخدم "مرم" بصفة الجمع، وهذا ما يفعله غالباً، إشارة إلى مريم العذراء ومثيلاتها ممن يُضْرَبُ المثل في طهارتهن، ولا يخلو استخدامه لهذه الكليشة من سخرية.

(٣) هذه هي الأدوار الثلاثة التي يتبناها رامبو للشاعر الغربي، تذهب من عبادة المال إلى التنقل في العالم كمُعَمِّرٍ وصاحب مشاريع (التعمير والهجرة من أجل الأعمال، لا الاستثمار الذي سيديهِ هو بصورة صريحة في "ديموقراطية"، "إشراقات")، فالشعبنة (وسيط الأرواح هنا تفهم بمعنى السحر والتنزيم المغناطيسي وجلسات استدعاء أرواح الموتى). وإذا ما صدّقنا قد رامبو اللاحق لمشروعه في "حبياء الكلمة" باعتباره ضريحاً من "الشعبنة" أو الاستحضار الإيهامي ("أنا في الاستحضارات أستاذ"، "فصل في الحميم")، فلنا أن نجد في هذا اليت يتبوأ من لدن رامبو بممارساته القادمة بعد أن يهجر لشعر وأوربًا

سَتَنْجِسُ قَافِيَتَكَ بِيصَاءٍ أَوْ وَرْدِيَّةٍ،

كَمَثَلِ شِعَاعٍ مِنَ الصُّوْدِيَوْمِ،

وَكَمَثَلِ مَا يَنْسَكِبُ الْمَطَاطُ! ^(١)

أَيُّهَا الْحَارِيَّ، مِنْ قِصَائِكَ السُّودِ

وَالْبَيْضِ وَالْخُضْرِ وَالْحُمْرِ الْمُعَالَجَةِ بِالصُّبُوءِ ^(٢)،

فَلْتَحَرِّزْ أَزْهَارَ عَجِيَّةٍ

وَفِرَاشَاتٍ كَهَرِيَّةٍ!

قَرْنُ الْجَحِيمِ هُوَ هَذَا حَقًّا! ^(٣)

أَعْمَدَةُ التَّلْغَرِافِ سَتُزْنِ،

كَمَثَلِ قِيَازٍ حَدِيدِيَّةِ الْغَنَاءِ،

رَاسِلِكَ الْغَذَّيْنِ!

وَخُصُوصًا، فَلْتَقَفْ لَنَا نَصًّا

فِي دَاءِ الْبَطَاطَسِ! ^(٤)

(١) شجرة المطاط هي أيضاً من الأشجار المتيجة المشار إليها في بداية القصيدة.

(٢) إصعاقاً في السخريّة، يستخدم هنا معلومة علميّة عن الألوان التي تُنال عبر نوع من الانكسارات الضوئية في مختبرات الفيزياء.

(٣) كان باشيل يدعو القرن الذي عاش فيه "قرن جهنم" ("يا قرن الحديد، ألا اتقن من الحفاف"). هي حين يرى فيه راسم، هو التقدّمي، قرن بداية الاكتشافات. والصورة التالية لأعمدة التلغراف الثابتة كالزحارف في فغار الشاعر الزومنتيقي تطلق سخريّة بالغة الشراسة.

(٤) مرض البطاطس هذا، و قعة فعلية شملت معاصري باشيل وراسم وصحافة لفترة، إذ بدأت طفيليات مختلفة تهتد هذا النبات الأساسي من طعام الفرنسيين.

- ولتأليف

قصائد مفعمة أسراراً،

تقرأ من ترغييه حتى

الباراماريو^(١)، فلتشتت

مجلدات السيد فيغييه

تزينها رسوم السيد هاشيت!^(٢)

السيد بافا^(٣)

آ. ر.

١٤ تموز/ يوليو ١٨٧١

(١) كان باثيل قد كتب في رثاء الشاعر أوغست بريزو Auguste Brizeux : "طويلاً سيردد الفتية
الفلاحون/ أبياتك من ترغييه حتى فأن". فيدعوه رامبو إلى طموح أوسع يجعل أبياته تُقرأ لا في فرنسا

وحدها، بل من ترغييه الفرنسية هذه (وهي مسقط رأس إيرنست رينان) حتى الباراماريو في غوايانا.

(٢) كان فيغييه Figuiet (الذي يصنع اسمه قافية مع ترغييه Tréguier الآتفة الذكر)، مؤلف كتب تبسيطية

في العلوم، وقد أصدر، في منشورات هاشيت Hachette، تاريخاً للنباتات (١٨٦٥). واسم "فيغييه"

نفسه نباتي ويدل على شجرة القين.

(٣) Alcide Bava : بهذا الاسم المستعار وقع رامبو قصيدته. يذكر ستيمنز بأن المفردة Alcide كانت في

اليونانية القديمة (التي يؤلف رامبو في أشعاره ورسائله مفردات عديدة منها) نعتاً معطى لهرقل ويعني

"الشجاع" أو "المقدام". أنا Bava مهني ماضي العمل Baver ويعني : "يربل" (أو "يرؤل")، أي

يُرَبَّد ويُسَلِّب لعبه (ها، في الواقع، حبر قلعه). هكذا يكون معنى هذا الاسم المستعار : "الفتى

الشجاع فث حنر قلعه ولديك النجاة". وقد أرمق رامبو مع القصيدة رسالة يعتذر فيها لباثيل ويقول له

إنه لم يتمكن من الضمت، ويرجو أن يرد. وقد ردّ عليه باثيل في نص غير موجه للنشر. لا أحد عثر

على ردّ باثيل.

رسالتا الزائي

I - إلى أستاذه جورج إيزامبار (*)

شارلغيفيل، [١٣] نؤار/ مايو ١٨٧١

سيدي العزيز!

هوذا أنت معلّم ثانية. قلت لي إنّنا إنّما نديّ بوجودنا للمجتمع، وها أنت تنخرط ثانية في سلك المعلمين^(١). متدحرجاً على الصراط المستقيم. أنا

(*) نشر جورج إيزامبار Georges Izambard هذه لزمانة، مع صورة منها بحط رامبو، في "المجلة الأوربية *La Revue Européenne*"، في تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٢٨، ملحقاً بمقالته. "آرتور رامبو إنان الكومونة". ومن عبارته "رسالة منه، هو الزائي"، التي يستعير فيها من رسالة رامبو نفسها معرّفتها الأساسية ("الزائي")، ولدت نسخة هذه الرسالة والرسالة التالية لها (إلى بول دمي). "رسالة الزائي" (بسي بعض كتاب الحرية المثني أحياناً فيحدثون عن "رسائل الزائي") لم يكن رامبو رأى أستاذه جورج إيزامبار مد تشرير الأول/ أكتوبر ١٨٧٠ ذلك أنّ الأخير كان قد نطّق في قوّات الشمال للدفاع عن فرنسا ضدّ الروميس (الألمان)، في حين تعاطف رامبو مع كومونه باريس، وشأنه شأن بقية أعضائها. عثر نابلون الثالث هو المسؤول عن شنّ حرب لم تكن لغرسا مصلحة في خوضها، وكان بالتالي يرى أنّ تعبيراً شاملاً للأحوال هو وحده الكفيل بإيقاد اللاد بعد الهدنة والتسريح من العسكرية، صار إيزامبار معلماً مُبارباً. وهذه الطالة الاجتماعية، وبوع من الامتثالية، هما ما يلوم عليه رامبو أستاذه السابق ويسمي أن يدرك أنّ هذا الموضوع يوحّيه الرسالة بكاملها وليس عديم الدلالة، من ناحية أخرى، أن يرقى رامبو بالرسالة، وكعادته، أيّناً تمثلها هي "القلب المعبّد". ويدكرها جان-لوك مستمر، الذي ملخصها حواشيه (بشرت لآثار رامبو الكاملة، وبشرة آليا) بأنّ "لتلميذ" كان قد وجد في التمرّد الجماهيري ماسة لاجترح شعر جديد يتلاءم وأفكاره الشخصية، وهو يقدّم هنا لأستاذه بياناً عنه.

(١) "سلك المعلمين هو، بالفرنسية *des corps enseignants*. وقد كتّ رامبو بالحجم *des corps enseignants*، مما يمنح تعبيره معنى "الأحسام المعلمة"، مكان المعلمين من وجهة نظره الساحرة أحسام أكثر منهم عقولاً معكّرة.

أيضاً، أتبع المبدأ ذاته: أسمح بصورة كلية بإعائتي وأنبش من بين زملائي في المدرسة حمقى قدماء: كل ما أستطيع تلفيقه من غبيّ وردئٍ ووسخ، كلاماً وفعلاً، أسلمهم إياه: فيقاضونني كؤوس جعة وفتيات. ستابات مآثر دولوروسا، دوم بنديت فيليوس^(١)، - أدين أنا إذْ بوجودي للمجتمع؛ - وإني لعملى صواب. أنت أيضاً اليوم على صواب. في العمق، لا ترى أنت في مبدئك سوى الشعر الذاتي^(٢): عنادك في الالتحاق بوكسر الفئران الجامعي - عفواً! - يثبت ذلك. لكنك ستنهي أبداً كقانع لم يفعل شيئاً، لأنه لم يشأ أن يفعل شيئاً. هذا من دون التفكير بأنَّ شعرك الذاتي سيبقى تفهياً على نحوٍ فظيح. إنني أمل، ويأمل آخرون، أن نرى ذات يوم في مبدئك الشعر الموضوعي؛ سآراه أنا بأكثر صدقاً ممّا ستفعل أنت نفسك! - سأصبح أنا عاملاً: هذه هي الفكرة التي تستوقفني عندما تدفع بي نوبات الغضب المجنونة إلى معركة باريس، - حيث ما برح عمال كثيرون يلقون الموت فيما أكتب لك! أن أعمل الآن، كلا، كلا: إنني في إضراب^(٣).

الآن، ألوث نفسي ما استطعت إلى ذلك سبيلاً. لم ذلك؟ أريد أن أكون شاعراً، وأعمل على أن أصبح رائياً^(٤): لن نفهم هذا أبداً، وقد لا أقدر أنا

(١) "كلاماً وفعلاً". يستعير رامبو هنا، ساخراً، تعبيراً من صيغة الاعتراف في الكنيسة. ومن هنا اقتباس أحد الثرائيل الشهيرة، المعروف بالـ "ستابات مآثر": "بقيت الأم واقفةً متألّمة، والابن مُعلّق على الصليب".

(٢) يقصد رامبو بـ "الشعر الذاتي" هذا الذي يكتفي بالتعبير عن العواطف الشخصية والمغامرات العاطفية، الخ. وكان إيزامبار يدعي بالفعل كتابة الشعر (وسينشر بعد رحيل رامبو مجموعات عديدة لم يبق لها ذكر)، ويحب الرومنطيين والبرناسيين.

(٣) رفض العمل لازمة تتكرّر في رسائل رامبو وبعض أشعاره. وكما أشار إليه جان-لوك ستينمتر (نشرته لأثار رامبو الكاملة، ج ١)، فإن حياة رامبو بكاملها ترينا أنه عمل دائماً بعكس هذه الرغبة المعلنة في عدم الاشتغال. كان في المدرسة أكثر التلامذة استهاداً، وفي الشعر أكثر الشهرة تقيّاً وتجاوزاً لنفسه، ونعلم كم كانت حياته الإفریقیّة منذورة بكاملها للعمل الشاق.

(٤) لئن كان رامبو هو أوّل من طرح مفردة لرائي Voyant بهذه الحدة، وحولها إلى قاعدة شعرية وثورية، فهي كانت مستخدمة قبله، لدى بلراك وهوغو، وقلهما لدى غوتييه في تقديمه لـ "أزهار الشر *Les Fleurs du mal*" لبودلير Baudelaire في ١٨٦٨، حيث كتب أن مؤلفها "يعرف، عبر تاطرات="

نفسى أن أوضح لك ذلك. يتعلّق الأمر بالوصول إلى المجهول بتشويش جميع الحواس. هو عذاب هائل، ولكن على المرء أن يكون قوياً، أن يكون وُلِدَ شاعراً، وأنا عرفتني شاعراً. ليس هذا من خطأي البتة. فمن الخطأ القول: أنا أفكر، والأحرى أن يُقال: يُفكر بي. - والمعدرة للعب على الكلمات.

الأنَا آخِر^(١). وليكن ما يكون إذا ألقى الخشب نفسه كمنجّة، وسُحقاً للمغفلين الذين يُفكرون^(٢) في ما يجهلونه تماماً.

لست معلماً بالنسبة إليّ. أمهك هذا: أمر هجاء، كما ستقول؟، أم هو شعر؟ إنه ابتكار فنتاسي، دائماً وأبداً. - ولكن أرجوك، لا تخطّ تحت الكلمات بالقلم، ولا أكثر ممّا يلزم بالفكر:

(قصيدة «القلب المُعذب»:

«قلبي البائس يُروّل على الكون»، إلخ.)

لا يمكن ألاّ يعني هذا شيئاً. أجبن على عنوان... إلخ.

تحيات قلبية

آرتور رامبو.

=مفاجئة وحده الزائي بقدر أن يقبض عليها، أن يوصل بين الأشياء أو الموضوعات الأكثر تباعداً.
(١) كتب: ' Je est un autre '، واضعاً ضمير أنا بحرف أول كبير (حرف التاج)، فلأننا بعامة هي في نظره مسكونة باختلافها أو بأخرها، ولا ينحصر الأمر بآباء وحده. وقد أبان أندريه غريو (يذكره ستينمتر) أن كتباً وشعراء عديدين (مونييني وديدرو وترفال وسواهم) كانوا من قبل قد عبروا عن "آخريّة" الأنا هذه، التي يكفها رامبو في صيغة فلسفية.

(٢) في العمل الذي استخدمه رامبو للتفكير ergotent سخرية من ديكاوت القائل cogito, ergo sum: "أنا أفكر، إذن أنا موجود" ما يتضدى له ما هو جهل مشكل الشعر في جوهره، والاحماء بالفكر الواعي وحده، الذي تتعارض معه عبارته السابقة "الأحرى أن يُقال: أنا يُفكر بي".

II - إلى پول دميني(*)

شارلغيل، ١٥ ثوار/مايو ١٨٧١

قررت أن أخصّك ساعة من الأدب الجديد. أبدأ على الفور بمزمور^(١) للوضع الراهن:

«أغنية حرب باريسية»:

«الريغ جليّ لأنّ/ طيرانّ بيكاز وثيير»، إلخ.

- وهوذا شيء من التثر حول مستقبل الشعر-

الشعر القديم كلّه يقود إلى الشعر الإغريقيّ [حيث تشيع حياة منسجمة.

- ومن الإغريق إلى الحركة الرومنطيقية - أي العصر الوسيط^(٢) - ثمّة متأدّبون، نظامون. من إينيوس Ennius^(٣) إلى تيرولدوس^(٤) Theroidus،

(*) نشرها لأوّل مرّة باتيرن بريشون، صهر الشاعر، في 'المجلّة الفرنسيّة الجديدة' في تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٢١. يعود فيها رامي إلى الموضوعات التي طرحها في الرّسالة السّابقة إلى جورج إيزامبار، المكتوبة قبلها يومين، ويسمى إلى بلورة نظريّة خاصّة به. يستعرض التّاريخ الأدبيّ بحسب تصوّره الجديد للشعر، ويعرض أكبر وسائل التحوّل إلى رايم. ويفرق بالرّسالة ثلاث قصائد جديدة ('أغنية حرب باريسية' و'عاشقاتي الضّغيرات'، و'إقعاءات'). يمكن التفكير، كما يرى جان-لوك ستينمتر الذي نلخص هنا حواشيه، بأنّه أرفقها بها لجذبتها (وقد اعتاد في تلك الفترة أن يبعث بجديده لأصدقائه ولبعض الشعراء)، أو ليطرحها كنماذج لتصوّره الجديد هذا.

(١) يستخدم المفردة 'مزمور' على سبيل التّسمية. وسيدعو القصيدة الثالثة 'أغنية ورعة' رغم محتواها التّجديفيّ الواضح.

(٢) العصر الوسيط. يمارق رامبو المصطلح الشّائد، الذي يتحدّث بهذا الصّدد عن طور كلاسيكيّ.

(٣) كاتب لاتينيّ، له حوليّات لم تبقَ منها سوى شذرات.

(٤) اسمه اللّاتينيّ الأكثر شيوعاً هو تورولدرس Tuoldus، ويدعوه الفرنسيّون: تورولد Tuold. هو =

ومن تيرولدوس إلى كازيمير دولاڤين Casimir Delavigne^(١)، كل ما هناك هو نثرٌ مقفى، لعبٌ، ترقُّلٌ، ومجدُّ أجيالٍ من البلهاء لا تُحصى ولا تُعدُّ: راسين^(٢) Racine هو النقي، القوي، العظيم. - لو نفخ أحدٌ على قوافيه وخلط مصاريح أبياته لكان ذلك الأحق الإلهي^(٣) اليوم بمثل غفلة الكاتب الآنف الذُكر، مؤلف كتاب «الأصول»^(٤). يعدّ راسين، تزداد اللعبة رداءة. ولقد دامت ألفي عام.

لس هذا [من طرفي] مزاحاً ولا مفارقة. أنا يلهمني العفل من اليقينيات حول الموضوع أكثر مما يمكن أن يتتاب الغضب أحد أفراد «فرنسا الفتاة»^(٥). ثم إنَّ للجُدد كامل الحرية في مقت الأسلاف: نحن في ديارنا ولدينا الوقت كله.

لم تُقبم الرومنطيقية تقيماً جيداً؛ ومن ذا الذي سيقوم بذلك؟ النقاد!! الرومنطيقون الذين يثبتون جيداً أنَّ الأغنية لا تكون الأثر، أي الفكر المُغتني والمُدرَك من لدن المغني نفسه، إلّا فيما ندر.

=المؤلف المنسوبة له "أخيه رولان" *Chanson de Roland* التي تعظم بطولات الفرنجة أمام المسلمين.

- (١) شاعر معروف في زمنه (١٧٩٣-١٨٤٣)، كان ممقوتاً من لدن الرومنطيقين.
- (٢) يُعتبر جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩)، إلى جانب مُعاصره بيلو كورنّي Pierre Corneille، أكثر كتاب لتراتجديات (المأسي) الفرنسيين.
- (٣) هكذا كان رومنطيقو حركة "فرنسا الفتاة" الشعرية ينعنون راسين.
- (٤) بيلو رامبو مُحبلاً إلى إينيوس، الذي سبق ذكره، إلّا أنَّ اللَّاتيني كانون Caton (القرن الثالث قبل الميلاد) هو مؤلف الكتاب المذكور.
- (٥) فرنسا الفتاة La Jeune-France تشير هذه التسمية إلى رومنطيقِي الجبل الثاني، (الذين ترمز هو حوالي ١٨٣٠، والذين يتميزون بوقاحة مقصودة ويقدر من الشَّعرية مثلهم هو الفريد دو موسيه Alfred de Musset، وخصوصاً أعضاء "الكلوة الصَّغيرة" "Petit Cénacle"، وعلى رأسهم نرغال Nerval، وغوتييه Gautier، وبوبل Borel وأونديي O'Neddy، وماكيه Maquet. وسيسخر عوتيه من هذا الاتجاه لاحقاً، فيما يتلفع نرغال على طرق المضامرة الروحية والتدخل الفردي، التي ستفود إلى الجنون فالانتحار. في العبارة المعينة من الرسالة يقصد رامبو أنَّ بقيناته حول ما هو بصدد قوله (الزَّداة المتزايدة للعبة الشعر) تفوق ما لدى أعضاء "فرنسا الفتاة" من قدرة على العصف

ذلك أَنَّ الأنا آخر^(١). وإذا ما أفاق التحاس ووجد نفسه برقاً، فما هي بخطيئته. ذلك بديهياً عندي: إنني أشهد تفتح فكري: أتملاء، وإليه أصغي: أحرّك القوس، فتتعالى الموسيقى في الأعماق، وبقفزة واحدة تأتي إلى الخشبة.

لولا أَنَّ البُلهاء الهرمين^(٢) لم يجدوا من الأنا سوى دلالتها الزائفة، لما كنّا اليوم ملزمين بكس كل هذه الملايين من الهياكل العظمية التي راكمت، من زمنٍ لانهائي، منتجات عقلها الأعور، منادية بكونها هي من ألقها!

قلْتُ إِنَّ الأشعار والقيّاث كانت في اليونان تُنغم الفعل. بعدها، صارت الموسيقى والقوافي لعباً وتراويح. دراسة هذا الماضي تسحر الفضوليين: كثيرون يلقون متعتهم في تجديد هذه العنائق: - هذا عائذ إليهم^(٣). منذ الأزل يطرح الذكاء الكوني أفكاره بصورة طبيعية؛ والبشر يلتقطون نصياً من ثمار الدماغ هذه: وبمقتضاها يعملون ويؤلّفون كتباً: هكذا كانت المسيرة أبداً، فالإنسان لا يعمل على نفسه، وهو لم يستيقظ بعد، أو أنّه لم يبلغ بعد امتلاء الحلم الكبير. موظّفون، وكتاب: المؤلف، المبدع، الشاعر، هذا الإنسان لم يوجد قط!

الدّرس الأوّل لمن يريد أن يكون شاعراً هو المعرفة الكاملة لنفسه؛ يبحث عن روحه، يفشش عنها، يراودها، يتعلّمها. ومتى عرفها، كان عليه أن يثقفها؛ الأمر يبدو بسيطاً: ففي كلّ دماغ يتحقّق نموّ طبيعي. وكم من الأنويين^(٤) يجهرّون بكونهم مؤلّفين! آخرون يَغزّون تقدّمهم الفكري لأنفسهم! - وإنّما

(١) هي العبارة نفسها التي رأيناها في الرسالة السابقة إلى جورج إيزامبار.

(٢) ربّما كان يقصد ديكرات، مع عبارة الكوجيتو الشهيرة: "أنا أفكر، إذن أنا موجود"، ومن لفّ لفّه. أنظر الرسالة السابقة إلى جورج إيزامبار.

(٣) يشير اطلون آدم إلى أنّ رامبو يستهدف هنا بصورة واضحة لوكونت در ليل Leconte de Lisle، الذي كان مهموماً بتجديد طرائق القدماء.

(٤) كتب "égoïstes"، والكلمة لا تفيد لديه معناها الشائع ("أنانيين")، بل من يحدون في "آواتهم" قطعة انطلاقهم الأولى ومرجعهم النهائي.

يتعلّق الأمر بإحالة الرّوح ممسوخة: على غرار «مُشتري الأطفال»^(١)، نعم! تصوّر إنساناً يغرُسُ على وجهه ثأليل ويرعاها!

قلتُ إنه ينبغي أن يكون المرء راثياً؛ أن يصبح راثياً.

يصبح الشاعر راثياً بفعل تشويش طويل، واسع ومدروس^(٢) لجميع الحواس. [ينبغي أن يعرف] جميع أشكال الحبّ والمعاناة والجنون؛ أن يبحث بنفسه عن جميع السموم، ويستنفدها في ذاته، ولا يحتفظ إلاّ بعصارتها. هي معاناة لا توصف، يلزمه فيها الإيمان كلّ، والقوّة فوق-الانسانية كلّها، فهو يصبح بين الجميع أعظم مريض، وأكبر مجرم، وألّعن ملعون^(٣) - يصبح هو العارف الأعظم! - لأنّه يصل إلى المجهول! ما دام ربّى روحه، الشرّية من قبل، أكثر من أيّ أحدٍ سواه! إنّه يصل إلى المجهول، وعندما ينتهي به الأمر إلى فقدان فهم رؤاه بباعث من خوفه، فيسكون على الأقلّ قد رآها! فليُمتْ آنثذ في ثوابه بين الأشياء العجيبة وغير الممكن تسميتها: سيأتي عمالّ رهيون آخرون؛ وبيدأون من الآفاق التي سقطتْ هو أمامها.

- البقية في ستّ دقائق -

(١) تظهر شخصيات «مشتري الضّغار»، بسميتهم الإسبانية التي استخدمها رامبو ('comprachicos')، في «الرجل الذي يضحك» *L'Homme qui rit* (1869) لفيكتور هوغو. وهم موصوفون في هذه الزاوية كمتاجرين بالضّغار يشوّهون هم أعضائهم ويحوّلونهم إلى مسوخ تُعرّض في دكاكين الأعياد الشعبية. الصورة مستعارة هنا مجازياً، والراثي يمارس عملاً مشابهاً لا على الآخرين، ولا على جسده، بل على روحه. وبلا أية نيّة لاجتذاب رامبو في اتجاه التّصوّف، نذكر بأنّ عملاً مشابهاً كان ينادي به الملاميّة، وبأنّ التجارب الرّوحانيّة الكبرى غالباً ما تقوم بتحويلات معتبرة لقدرات التّفنّس (raisonné): لا يقصد هنا الطّمع التّحطيط العقلائي لمشروع الرّاثي، وإنّما الوعي به ونشدانه والتّوسّل بجميع الوسائل الموصلة إليه.

(٢) الشّاعر الملعون (le poète maudit): ما يعلن رامبو عن فكرة الشّاعر الملعون، هذا الذي يميّ لعت ويضطلع بها، وهي فكرة سيجعل منها فرليس فيما بعد عنواناً لكتّاب له عن رامبو وبودليير ونرّقال وشعراء آخرين ('الشّعراء الملعونون' *Les Poètes maudits*)

هنا أدس مزموراً آخر خارج النص: حاول أن تُعيره أذنأ مُجاملة، -
وسيسخر الجميع. - الفوس في يدي وها أنا أبدأ:
(«عاشقاتي الصغيرات»)
«مياه دمع مقطرة»، إلخ.)

هؤذا. ثم لاحظ أنني لو لم أكن أخشى تحميلك ٦٠ سنتيماً للبريد - أنا
المسكين الفزع الذي لم يلمس منذ سبعة أشهر قطعة نقود نحاسية واحدة! -
لأرسلت لك «عشاق باريس»^(١)، في مائة بيت سداسي^(٢)، و«موت باريس»،
في مائتي بيت سداسي أيضاً.
استأنف:

وعليه، فالشاعر سارق للنار حقاً.

إنه مكلف بالإنسانية، بل حتى بالحيوانات؛ عليه أن يمكن الآخرين من
الإحساس بابتكاراته، لمسها، سماعها؛ فإذا كان لما يجلب من هناك
شكل، أعطى شكلاً؛ وإذا كان بلا شكل، أعطى اللا-شكل. عليه أن يعثر
على لسان؛

- عدا ذلك، وبما أن كل كلام فكرة، فإن زمن لغة كونية سيأتي! ينبغي
أن يكون المرء أكاديمياً - أي أكثر مونا من أحد المتحجرات - ليكمل إنجاز
مُعجم، لأية لغة. إن ضعفاء يشرعون بالتفكير بالحرف الأول من الأبجدية^(٣)
يمكن أن يسقطوا في حبال الجنون بسرعة! -

(١) لم يُعثر لا على هذه القصيدة ولا هذه التي يتلو ذكرها. وزعم دولايه أن موضوع القصيدة الأولى كان
هو هرب رامبو وتسكعه في العاصمة في أوائل ١٨٧١، مصحوباً بنتاة.

(٢) تُسمى الأبيات الفرنسية، عروضياً، بعدد مقاطعها الصوتية، فغروض الشعر الفرنسي مقطعية لا
تميلية.

(٣) هو بالطبع حرف "A"، الذي سيتأمله رامبو في قصيدته "حروف العلة"، ثم يستعيد لها في "فصل في
الجميع" استعادة ساحرة يمهد لها بالقول: "هي ذي حكاية إحدى حماقاتي"، مُلقياً على نفسه نهمة
الحق أو الجنون هذه.

- ستكون هذه اللغة من الرّوح وإلى الرّوح، لغة تلخّص كلّ شيء، العطور والأصوات والألوان^(١)؛ ستكون فكراً يشدُّ إليه الفكر ثم يجتذبه. سيحدّد الشاعر كمية المحلول المستيقظة في الرّوح الكونية في زمنه: ويهب ما هو أكثر من صياغة لفكره ومن تدوين [محض] لمسيرته نحو التقدّم^(٢). ولأنّ الضخامة ستصبح هي القاعدة المهضومة من لدن الجميع، فسيكون هو مضاعفاً للتقدّم حقاً^(٣).

سيكون هذا المستقبل مادياً، أنت ترى ذلك. - ستكون هذه الفصائد، الملأى أبداً بالعدد والتناغم^(٤)، مكتوبة لتبقى. - سيكون ذلك في العمق الشعر الإغريقي من جديد، نوعاً ما.

ستكون للفنّ الخالد وظائفه: مثلما الشعراء هم مواطنون. ولن يُنغم الشعر الفعل؛ بل سيتقدّمه.

هؤلاء الشعراء سيكونون! عندما ينتهي استعباد المرأة^(٥) غير المتناهي، وعندما تحيا هي من أجل ذاتها وبذاتها، ويكون الرجل - هو الشنيع حتّى هذه اللحظة - قد وهبها انطلاقتها، فستغدو شاعرة هي أيضاً! ستعثر المرأة

(١) كان بودلير قد كتب في سونته "مطابقات Correspondances": "العطور والألوان والأصوات تتجاوب".

(٢) خلافاً لما حدث لبودلير وفلوير، ألهمت الكومونة رامبو إيماناً بالتقدّم، لكن على نحو مختلف ممّا لدى دعاة الساذجين الذين يسخر هو منهم، من أمثال لوي-إكزافييه دو ريكار Louis-Xavier de Ricard (أحد مؤسسي حركة البرناس الأولى)، الذي يسخر رامبو منه في "الألبوم العيني".

(٣) يوظّف الجناس والاشتراك في الجذر اللغوي بين "énormité" (وهي الضخامة بما هي خروج على القواعد والمقاييس) و "norme"، وهي القاعدة. ما يحظى به رامبو هنا هو "ضخامة" التقدّم المهولة وعظمة إنجازاته.

(٤) كان العدّد و التناغم (الهارمونية) من الكلمات الأثيرة لدى البرناسيين، بأحدهما رامبو لصالحه، وسوف نرى الاستخدامات الجديدة والمتواترة التي يُدخل فيها مفهومه للتناغم في "إشراقات" وسواها من أعماله.

(٥) ربّما كان رامبو قد سمع عن الحركة النسوية التي كانت تنامي في كومونة باريس لكنّه طالما أعرب عن وعي اجتماعي وتاريخي بمشكل المرأة وسواها، بعيداً عن كلّ أيديولوجية ذكورية اردرائية.

على المجهول! هل ستختلف عوالم تفكيرها [آنثيا] عن عوالمنا نحن معشر الرجال؟ - إنها ستكتشف أشياء عجيبة، متعذرة على السير، منقّرة، أو عذبة؛ وستلقاها نحن ونفهمها.

في انتظار ذلك، لنطالب الشعراء بجديد، - أفكاراً وأشكالاً. سرعان ما سيحسب جميع البارعين أنهم أرضوا هذا المطلب. - والأمر ليس كذلك!

كان الرؤومنطيقيتون الأوائل رائين على غير كثيرٍ وعيٍ منهم؛ بدأت تربية أرواحهم بالحوادث؛ قاطرات مهجورة وما تزال حارقة، تجذبها السكك أحياناً. - لامارتين^(١) راء أحياناً، لكنه مختنقٌ بعتيق الأشكال. - هوغو، البالغ العناد^(٢)، كان رائياً في الأجزاء الأخيرة من عمله: إن روايته «البؤساء» لقصيدة حقيقية. لديّ هنا تحت يدي مجموعته الشعرية «العقوبات» *Les Châtiments*؛ ونحن واجدون في قصيدته «ستيلا» *Stella* مقياس رؤية هوغو إلى حدّ ما. ثمة [لديه] أكثر ممّا يلزم من [آثار] بلمونتيه *Belmontet* ولامنييه *Lamennais*، وأكثر ممّا يلزم من اليهوات (جمع يهوه) والأعمدة، هذه الفخامات العتيقة المبقورة^(٣).

(١) قام رامبو بمحاكاة ساخرة للامارتين في أقصوصته "قلب تحت جبة". وقد توفي هذا الشاعر، الملقب بـ "البعج"، في ١٨٦٩.

(٢) يقصد، بتعبير ستينمتر، أن هوغو كان قليل التطور ولا ينفذ يردّد أفكاره الثابتة، المحكومة بمشوّقة واضحة (الظلام والثور، الخير والشرّ، إلخ.)، ومع ذلك يقرّ بأنه صار رائياً في أعماله الأخيرة، خصوصاً في روايته "البؤساء" التي كان رامبو معجباً بها.

(٣) لهوغو تأثير واضح على قصائد رامبو الأولى ("الحذاء" مثلاً). لكن قصيدة "الرجل العادل" لرامبو ترينا المسافة التي بدأ صاحب "إشراقات" يتخذها من سلفه الكبير. ما كان رامبو يعييه على هوغو هو نزعة الدينيّة المفتحة (قصائده الشبيهة بأدعية وصلوات)، ومواقفه السيامية الملثّسة أثناء كومونة باريس بالرغم من ميوله الجمهوريّة التي كان قد تعرّض بسببها للثقي. من هذه المواقف احتجاجه، في قصيدته "الثّفسان *Les Deux Trophées*"، المنشورة في السّابع من موزار/مايو ١٨٧١، أي قبل كتابة رامبو رسالته هذه بشمانية أيام، على قيام أنصار الكومونة بإنزال مسلّة فاندوم الشهيرة، التي تمتدّد نابليون الأول، وقصف الحكومة الجمهوريّة فوس النصر باريس، مساوياً هكذا بين سياستي كلّ من الحكومة والثّوار. ويرى ستيف مورفي (تذكره نشرة أريّا) أنّه إنّما تلميحاً إلى هذه القصيدة كتب رامبو في هذه الرّسالة عبارته. "الفخامات العتيقة المبقورة" وذكر لوي بلمونتيه (١٨٧٩-١٨٧٩)، وهو =

دو موسيه De Musset^(١) مقفوت أربع عشرة مرة بالنسبة إلينا، نحن أبناء الأجيال المتألمة والمجتذبة بالروى، - والتي شتمها كسله الملائكي! يا لحكاياته وأمثاله الفرنسية! لياليه، رولا Rolla، نامونا^(٢)، والكأس^(٣) كل شيء لديه فرنسي، أي مقيت إلى أبعد درجة؛ فرنسي، لا باريسي! صبيح أحر لهذه العبقرية المنقورة^(٤) التي ألهمت رابليه Rabelais وقولتير Voltaire وجان لافونتين Jean La Fontaine مثلما شرح شعره السيد تين Taine! رباعي هو فكر دو موسيه! ساحر هو حبه! هوذا نقش في الميناء، شعر قوي! سيتذوقون طويلاً الشعر الفرنسي، لكن في فرنسا وحدها، إن أي مستخدم لدى عطارٍ ليقدر أن يتلو عليك مقاطع رولانية^(٥)؛ وكل تلميذ في حلقة يسوعية^(٦) يحمل في سر دفتره قوافيها الخمسمائة. في الخامسة عشرة، تجعل وثبات الهوى هذه جميع الفتيان في اغتلام؛ في السادسة عشرة، يكتفون بترديدها بحمية؛ وفي الثامنة عشرة، بل حتى في السابعة عشرة، يكون كل تلميذ متمكن قادراً على الكتابة على شاكلة رولا، وإنه

= شاعر عبق الأشكال وبونا برتي مشهور. أما لانيه (١٧٨٢-١٨٥٤) فيلسوف كاثوليكي عمل على تحرير الكنيسة من تأثير النياسة وأدان البابا غريغوار السادس عشر أفكاره في ١٨٣٢. من مؤلفاته "كلام رجل مؤمن *Paroles d'un croyant*" و"كتاب الشعب *Le Livre du peuple*" و"الرق الحديث *L'Esclavage moderne*"

(١) كان ألفريد دو موسيه قد استقطب اهتمام القراء من جيل رامبو، لكنهم سيبتعدون عنه جميعاً، وخصوصاً البرناسيون الذين يبيعون عليه مبرحه وحسانيته الزائفة. وسيخر منه لوترامون بدوره في "أشعار" (1870) *Poésies*. يمدد رامبو هنا وينتقد أشهر أعمال دو موسيه، من شعر ونثر مسرحي وفصص منظومة (مع أن الأخيرة ما كانت لتخلو من روح الدعابة).

(٢) "رولا" و"رامونا" عنوانا عيلين شعريين لدو موسيه، يبرز في الأول خصوصاً عن زوال الهم لدى العاشق.

(٣) إشارة إلى قصيدة دو موسيه "الكأس والشفاء" *La Coupe et les lèvres*

(٤) هي العبقرية الفرنسية التي كان الناقد تين Taine قد تكلم عنها في دراسته للافونتين وحكاياته (١٨٦٠)

(٥) نسبة إلى منظومة "رولا" لألفريد دو موسيه، سبق ذكرها.

(٦) يمكن أن تكون هذه إلحاحة إلى تلميذ التعاليم الدينية ليونار، بطل قصة رامبو "قلب تحت حة"، الذي كان يسطر في دفتر صغير أبياتاً غزلية مضحكة.

ليكتب بالفعل قصيدته الزولائية! ولربما كان بعضهم يهيم بها حتى الآن. لم يعرف دو موسيه أن يفعل أي شيء: كانت رؤى قابعة وراء شفت الستارة، فأغمض عينيه. مات هذا الفقيد الحميل فرنسياً، مفتقراً إلى القوة^(١)، متجرجراً من المقهى إلى طاولة الدرس، ومنذ ذلك الحين لم نعد نتحشم حتى غناء إيقاظه بلعناتنا!

رومطيقو الجيل الثاني راثنون تماماً: تيوفيل غوتيه Théophile Gautier، لوكونت دو ليل Leconte de Lisle، وتيودور دو بانفيل Théodore de Banville^(٢). لكن لما كان استكشاف الأثر مرثي وسماع الجديد [غير المسموع به من قبل l'inouï] شيئاً مختلفاً عن استعادة روح الأشياء الميتة، فإن بودليير Baudelaire هو الزائي الأول، ملك الشعراء، إله حقيقي. هذا مع أنه عاش هو أيضاً في وسط فتان بإفراط^(٣)؛ والشكل الممتدح لديه كثيراً إنما هو فقير^(٤): إن ابتكارات المجهول لتستدعي أشكالا جديدة.

إن المدرسة الجديدة، المولعة بعتيق الأشكال، والمدعوة بالحركة البرناسية، تضم، بين [شعرائها] الأبرياء^(٥) - [وأذكر منهم] آ. رنو A. Renoir^(٦) (وقد كتب عمله الزولائي)؛ ول. غرانديه L. Grandet (كتبه هو

(١) إجترح رامبو هنا كلمة هي: "panadif"، يرى البعض أنه نحتها على وزن "maladif" (مرضي) من "panade"، وبهها قاموس "ليترية" Littré معنى ما يفتر إلى الطاقة وإلى القوام. ويعتقد البعض الآخر أنه نحتها من "se panader"، أي يمشي متخائلاً كالطاووس. والمعنى الأول أكثر ملاءمة للسياق الحالي.

(٢) كان لبانفيل تأثير واضح على معاصريه من اشبان (رامبو نفسه في بداياته)، وكان البرناسيون يعدونه هو وغوتيه رائدين وأنموذجين. مالارمه Mallarmé سيضيف إليهما بودليير.

(٣) يقصد وسطاً مفرطاً للفن والترصد لكل ما هو أنيق. أي سطحي.

(٤) يشير جان-لوك ستينمتر (نشرة آرليا) إلى أن رامبو لا يستحضر هنا سوى قصائد بودليير الموزونة، وهي لم تكن فقيرة الشكل قط. فهو لا يحكم على قصائده نثر بودليير، السردية في الغالب، والتي لا تذكر بها "إشراقات" إلا من بعيد. ويستاءل الناقد إن كان رامبو يعرفها يوم كتب عمله المدكور

(٥) مفردة الأرياء (innocents) تحمل لدى رامبو دلالة تهكمية تقرنها من معنى "السدج".

(٦) من آ. رنو إلى كويه. في هذه القائمة من الأسماء يذكر رامبو عدداً من معاصريه ممن علوا عن الذاكرة الشعرية لغراء حقناً، مامشاء پول فرلير. وكانوا جميعاً (حلا حوزيف أوتران) قد شروا أشعاراً في =

أيضاً)؛ وشعراء التزعة الغالية وأشبه دو موسيه، غ. لافونيتير G. Lafenestre، وكوران Coran، وك. بوبلان Cl Popelin، وسولاري Souлары، ول. سال L. Salles؛ والتلامذة مارك Marc وأيكار Aicard وتورييه Theuriet؛ والموتى والهلء أوتران Autran وباربيه Barbier ول. بيشا L Pichat ولوموان Lemoyne والأخوين ديشان Deschamps وأشبه ديزيسار Desessart؛ والصحفيين ل. كلادل L Cladel وروبير لوزارش Robert Luzarches وإكزافييه دو ريكار Xavier de Ricard؛ وهواة الفنطاسية [من أمثال] س. منديس C. Mendès؛ والبوهيميين؛ والنساء؛ والموهوبين [الحقيقيين] ليون دييركس Léon Dierx وسولي-برودوم Sully-Prudhomme وكوبيه Coppée، - أقول إن هذه المدرسة تضم رائيين اثنين، هما ألبير ميراي Albert Méray وپول فرلين Paul Verlaine، والأخير شاعرٌ حقيقي^(١). - هوذا. هكذا أعمل لأغدو رائياً. - ولنختتم بأغنية ورعة^(٢).

= "الرناس المعاصر *Le Parnasse contemporain*" في ١٨٦٩ (سلسلة جديدة). وبين أصحاب المواهب، يركز رامبو، عن حق، على كل من فرانسوا كوبيه وليون دييركس. (١) لا غربة في أن يستوقف فرلين Verlaine انتباه رامبو، فهو، أي فرلين، متقم حقيقي لعمل بودلير، وكان قد تميز في مجموعته: "قصائد زحلية" (1866) *Poèmes saturniens* و"أعياد غزلية" *Fêtes galantes* التي يتحدث رامبو عنها في إحدى رسائله إلى إيزابار، وفي قصائد أخرى في بداية الحرب الفرنسية-البروسية. أنا ألبير ميراي Albert Méray فكان أحد أعضاء منتدى ساحر منحه أعضاءه التسمية المفارقة: "البسطاء الوقيين" *Vilains bonshommes* سيدخل فرلين رامبو فيه ويجعله يساهم في دفتره الجماعي المسمى "الألبوم العبيث". لكن بعد مشادة صاحب "المركب الشكران" مع المصور الفوتوغرافي الشهير إتيان كارجا Etienne Carjat، سيرفض ميراي المثل إلى جانب رامبو في لوحة "ركن الطاولة" *Coin de table* لهنري فانتان-لاتور Henri Fantin-Latour، التي تصور عدداً من أعضاء المنتدى في الغرفة التي اتخذوها مقراً لهم في فندق *Les Etrangers* (فندق "الغريباء"). ولا يمتنع ميراي اليوم بأية أهمية شعرية. ومن المستغرب أن يكون رامبو قد لاحظ قصائده في "الرناس المعاصر" ولم ينته في الإصدار نفسه لا إلى قصيدتي شارل كرو Charles Cros ولا إلى قصيدة "هيروديا" *Hérodiade* لمالارمه Mallarmé.

(٢) من يرجع هذه القصيدة في مكانها من هذا الذبوان يجد أن نعت رامبو لها بالورعة إنما هو على سبيل الصنعة والسخرية. وقد ته النقاد إلى أن القصائد التي يرفقها رامبو برسائله هذه ("أغنية حرب ناريسية" =

(«إقعاءات» :

«عندما يُحسّ ميلوتوس الزاهبُ في ساعة متأخرة»، إلخ.)

ستكون مقيتاً إن لم تُجب^(١) : بسرعة، فلربما صرْتُ في باريس في
غضون ثمانية أيام^(٢).
إلى اللقاء،

آرتور رامبو.

-
- «و» عاشقائي الضغيرات »، و«إقعاءات») تشكل، بشحنتها التمردية وسخريتها وكذلك بنقاوة الشكل فيها، تطبيقاً لما يُعلن هو عنه في هذه الرسالة من مبادئ جديدة ونوايا لتغيير المراس الشعري.
- (١) كانت رسالة سابقة إلى دميني (١٠ حزيران/يونيو) قد بقيت بلا رد.
- (٢) تتفق ذكريات فرلين ودولاييه وتقارير الشرطة المحزنة في لندن في ٢٦ حزيران/يونيو ١٨٧٣ على أن رامبو ساعهم في الحكومة وتطرح فيها كمقاتل. وإذا كان قد انطلق إلى باريس في عدة كتائبه هذه الرسالة، المؤرخة في ١٥ آذار/مايو ١٨٧١، فهذا يعني أنه وصلها في قلب «الأسبوع لدامي» (٢١-٢٨ آذار/مايو) الذي تعرض فيه أنصار الحكومة إلى محروقة. وباعت من عياب لوثائق ونصارت الشهادات، بطلان الإتهام محيطاً تحركات رامبو في الفترة الممتدة بين منتصف نيسان/أبريل ومنتصف آذار/مايو من العام نفسه، والتي ربما قام فيها برحلة معاصرة.

المناوَلات الأولى(*)

-I-

إنها لبَلْهَاءُ حقاً، كَنائِسُ الزَيْفِ هذه
حيثْ يُلَوِّثُ خَمْسَةُ عَشَرَ صَبِيّاً قِيحاً الأعمدة
فيما يُصْغَوْنَ إلى رَجُلٍ أَسْوَدَ^(١) وأُخْرَقَ
مَتَخَمِرِ الحِذَائِينَ^(٢) يَلْثُغُ بِالْهَذَرِ الإلهي^(٣) :
لكنَّ الشَّمْسَ تَوْقُظُ، عِبَرَ الخُمَائِلَ،

(*) "المناوَلَة" هي، في اصطلاح الكنائس العربية، تناول القربان في الكنيسة. والمناوَلَة الأولى Première communion تشكّل مناسبة لاحتمال، فهي تعني، كختان الصّبيان في الإسلام واليهودية، دخول الصّبي أو الصّبيّة في الجماعة الرّوحيّة أَرَحَ راسو هذه القصيدة في تمور/ يوليو ١٨٧١، وأرسلها ضمن رسالته الثانية إلى فرلين، مع "عاشقاتي الصّغيرات" و"الخلاعة الباريسيّة" كانت المناوَلَة الأولى لشقيقته إيزابيل قد أقيمت في اليوم الرّابع عشر من تمور/ يوليو بعنه القصيدة على شيء من الغموض وتعقّد اتراكيب. يسودها نوعٌ من التناثر البنائي المدروس، فقسمها الأوّلان، التمهيديان، يتألّفان من مقاطع ستة أبيات، والأقسام السّبعة اللاحقة، التي تصوّر اضطرابات فتاة مترهبة، تتألّف من رباعيّات. يضع وجهاً لوحه كلّاً من المناوَلات الأولى في الزّيف (تدور وسطاً الطّبيعة، دون أن تشوّش سلامها أمداً)، والمناوَلات الأولى في المدينة حيث تُفَسِّن الأيديولوجيّة الدينيّة رغبات حسد المتناول المراهق وتركز كياه كلّ على محبة المسيح ويُذَكِّر ستييمتر (شرته للأتار الكاملة وحواشيه في نشرة أوليا) بأنّ راسو، بهذه القصيدة البالغة القرب من "شعراء السّابعة"، يكون أوّل شاعر يُدخل العوارض الجسديّة والنّفسية في الأدب بقوّة.

(١) الرّجل الأسود هو ها القسّ، يكتفي له ثوبه.

(٢) يذكّر بروين وستيمتر بهذا الصّدّد بجوزني بطل أفصوصة راسو "قلب تحت جبة" (أنظر ترجمتها في هذا الكتاب)، ورواحتهما التي تشد عليها حبكة النصّ المذكور.

(٣) تلميح إلى الطّق الكنسي الخاصّ لمخارج الحروف، وخصوصاً للرّاء.

الألوان الحائلة لألواح الزجاج غير المنتظمة.

البلاط عابقُ أبداً برائحة الأرض الأم.
ولسوف ترون تلالاً من هذه الحصى الثرائية
في الزيف المغتلم^(١) المرتعش باحتفال
حاملاً قُرب سنابل القمح المثقلة، في الطُرُق المغراء،
هذه الشجيرات المحروقة [بالشمس] حيث يلمع البرقوق أزرق،
وعقداً من توت أسود وورد بري.

كل مائة عام تُحال هذه المستودعات^(٢) أكثر مهابة
بمزيج من ماء أزرق وحليب خائر؛
ولئن لوحظت تعبدات زائدة ومضحكة
قرب [تمثال] السيدة أو القديس المحشو قشاً^(٣)،
فإن ذباباً تفوح منه رائحة الإصطبلات والتزل
يظل يلتهم شمع الأرضية المشمسة^(٤).

يدين الصغير بوجوده للمنزل خصوصاً،
لأسرة العنايات الساذجة والأعمال الطيبة التي تُبلد؛

(١) ريف معتلم، أي محترق بشهوة الجنس، كما في مناحات "الشمس والجد"

(٢) هي الكائنات، يشبهها سحراً بالأهراء أو مستودعات الفلال، ويلتحق إلى إعادة طليها سنوياً، بما يجعلها موحيةً بوقار أكثر.

(٣) أي المحنط.

(٤) يقصد أن المهابة الروحانية الزائدة تجد هنا مقابلها في الذباب الذي يهب كائنات الريف هذه مسحة أكثر تواضعاً وربما أكثر شمعية.

يخرج [لِرَجَالٍ]^(١) ناسينَ أَنْ جِلْدَهُمْ يَتَمَلَّ
حيثُما أُلصِقَ رَاهِبُ الْمَسِيحِ أَصَابِعَهُ الْقَوِيَّةُ.
وَالرَّاهِبُ يُكَافَأُ بِسَقْفٍ تَظَلِّلُهُ خَمِيلَةٌ
لِيَتَرَكَ فِي الشَّمْسِ كُلَّ تِلْكَ الْجِبَاهِ الْمَسْفُوعَةِ^(٢).

اليَوْمَ الْأَجْمَلُ يَوْمَ أَوَّلِ رَدَائِ اسْوَدَ^(٣)، يَوْمَ الْكَمَكَةِ بِالْفَاكِهِةِ،
حَيْثُ فِي ظِلِّ نَابِلْيُونِ أَوْ طُفْلِ الطَّبْلِ الصَّغِيرِ^(٤)
[يَتَصَبَّبُ] رَسْمٌ تَرَى فِيهِ يَوْسُفَ وَمَارْتَا وَأَمَثَالَهُمَا
مَآذِينَ أَلَسْتَهُمْ بِحَبِّ بَاذِخٍ؛
وَفِي يَوْمِ الْعِلْمِ تُنْصَافُ إِلَيْهِ بَطَاقَتَانِ^(٥)،
التَّذْكَارَانِ الطَّيِّبَانِ الْوَحِيدَانِ مِنَ الْيَوْمِ الْعَظِيمِ.

دَئِمًا تَذْهَبُ الْفَتَيَاتُ لِلْكَنِيسَةِ، مَسْرُورَاتُ
لِسْمَاعِ الْفَتَيَانِ يَدْعُونَهُنَّ بِالذَّاعِرَاتِ؛

-
- (١) أبقي رايو على الفاعل مضمرًا، يسمح بفهمه تعبير "الجباه المسفوعة" في ختام هذا المقطع، جباه العاملين في حوث الأرض وزراعتها.
(٢) الأرجح أنها جباه الفلاحين، يعملون دون وقاية من حرارة الشمس.
(٣) يقصد عندما يرتدي الصبي رداءه الأسود لأوّل، رداء الزهبان، في جو احتفالي كهذا الذي يصفه المقطع.
(٤) يقصد في ظلّ صورتيهما. وطفل الطبل الصغير هو جوزيف بارا Joseph Bara، قُتل في معركة فائده في ١٧٩٣ في سنّ لراثة عشرة يوم كان قارعاً للطبل في الجيش الجمهوري، وبقيت ذكراه حيّة بصورة شبه أسطورية في الأرياف الفرنسية ونعاه تدره شينيه Andre Chenier في قصيدة.
(٥) ربما كان يقصد يوم العلم يوم "الزّامة" (تخرّج التلامذة في الدّراسات لكهوتية وبلوهم مرتبة راهب) إلّا أنّ الشّراح يتساءلون: لم، في هذه الحالة، بطاقتان اثنتان؟ ربما كانت شهادة التخرّج تتمثل في وثيقتين مختلفتين.

والفتيان يتبخثون بعد صلاة المساء أو القداس
هم المنذورون لربي الثكنات؛
في المقهى ينخرون من بيوت الأكابر،
وفي ثياب جديدة يتشدقون بأغانٍ شنيعة.

في تلك الأثناء يختار القس للأطفال رسوماً،
وفي خلوته في أعقاب صلاة المساء،
عندما يمتلئ الجو بالبخة البعيدة للرقصات،
ورغم تحريمات السماء، يُحسُّ بأصابع قدميه
مخطوفة وبربلة الساق وهي ترقص؛
- يُقبل الليل قرصاناً أسود يتزل في سماء ذهية.

-II-

بين أساندة الدين الشبان الآتين^(١)
من الضواحي أو من حارات الأثرياء،
ميز القس هذه الفتاة المجهولة، بعينها الكثيبين،
وجبهتها الصفراء. يبدو أبواها بوايين وديعين.

(١) الممرودة التي تقدمها النشرات التي تحاكي نشرة ثانيه Vanier الأولى لأتار رامبو الكاملة (١٨٩٥)،
تقديم بول فرلين، هي "catéchistes" وتعني تلامذة دروس ميادى الدين في الكنيسة. ما يقصده رامبو
هو الزمباب الشبان (ذكوراً وإناثاً) الذين يسطعون بتقديم هذه الدروس، ويدعون "مدرسية":
"catéchumènes". لا يمكن أن يكون هذا الفارق ناتجاً عن رامبو، وعليه فلا بد أن خطأ حصل في
استساخ القصيدة. وتكرر الكلمة في البيت الخامس من هذا المقطع. وفي الموضعين، نرجما
بالمعنى المقصود. ثم إن كون هؤلاء الأساندة آتين من "الضواحي أو من حارات الأثرياء" يعني أن
الشاعر يتنقل بنا هنا إلى إحدى كنائس المدينة، يقارن بينها وبين كنائس الزيف التي وصفها في لمقاطع
السابقة.

«في اليوم العظيم، سيميّزُ الله بينَ الأساتذة الشبانِ هذا الجبين
ويجعلُ جُزْنَ مائه المقدسِ عليه يَهْمِي».

-III-

في عشيةِ اليومِ العظيمِ، تمارضُ الفتاةُ. هذا أفضل
مما في الكنيسةِ العاليةِ بصخبها الجنائزيّ،
في البدء تأتي الرّعدةُ؛ السريرُ ما هوَ بالشيءِ المضجِرِ،
رعدةٌ فوق-إنسانيةٍ تُرجُّ كيائها: «إنني أموت...»

وكما في حبِّ تسرقهُ من أخواتها البليدات^(١)،
تروح، في انهيارٍ، ويداها على القلبِ،
تعدّ [في اللّوحاتِ] الملائكةَ ويسوعَ والعذراواتِ الساطعاتِ
وفي منتهى الهدوءِ تكونُ روحها شريثَ قاهرها كلّهُ^(٢).

يا أدوناي! ^(٣)... - في الثرائيل اللاتينية،

(١) يصوّر وثبة الحبّ المتوحدة هذه التي تعيشها الفتاة مع المسيح عبر الثماثيل والصوَر كما لو كانت
تختلسها اختلاساً من زميلاتها المنشغلات في الكنيسة.

(٢) قاهرها هو الطّبعُ المسيح، تشربه حبّاً. وسينتهي رامبو طوال هذه القصيدة، ويعنف وحيوة نقدية لم
يشهدها الشعر قبله، هذه الازدواجية الشعورية في حبّ للمسيح تشمر المرأة بهيمته وفي الألوان ذاته
بشله لجميع طاقاتها وإبعاده لها عن كلّ حبّ.

(٣) أدوناي (ومعناه «السيد») أحد أسماء الله في العهد القديم *، أخذته العبريّة عن الفينيقية. وهو يقيم
وراء التسمية الإغريقية لأدونيس، إله الانعامات الذي أحته أفروديت (فينوس عند اللاتنيين) لفتوته
وجماله. رامبو يؤلف هنا اللبس بين الدلالات الثوراتية والإغريقية ليجمع يُعدين، أحدهما ديني
والآخر إيروسّي فالفتاة تشهد لها وثبة إيمان. وفي الألوان نفسه اندفاع شهوة تُحاصرها محبة
المسيح، التي تجد ترجمتها في الحطية الأصلية، ويراد حياها أدوناي، الذي يقودها إلى أدونيس،
الفتى الجميل.

هي ذي سموات ساطعة الخُصرة تغسلُ الجِباة الحُمر
الملطخة بالدم الطاهر دمِ صُذورِ سماوية^(١)،
وثياب ثلجِة اللونِ واسعة تهبطُ على الشمس!

- من أجل بكوراتها الحاضرة والآتية
تعضُ هي ندوات مغفرتك،
لكنْ مُسامحاتك يا ملكة صهيون^(٢)
أكثرُ صقيعيةً من زنبقِ الماء وصنوفِ المُرْبى!

-IV-

ثم إن العذراء ليستُ فحسبُ عذراء الكتاب.
واندفاعاتُ الإيمانِ تتحطّمُ أحياناً...
فيأتي فقرُ الصُورِ، تحيطه ألوانٌ من السّام،
ورسومٌ منفرةٌ وتمائيلٌ خشبيّةٌ عتيقة^(٣)؛

ثم إن قُضولاً وقحاً بصورةً مبهمّة

(١) يرى أنطوان آدم أن هذه الجباة (وقد كنّنها راصو بحرف أول كبير) والصذور النازغة تشير إلى أعضاء السيد المسيح والقديسين الذين تُكثر القرائل من ذكر مآسيهم وما تكبدوه من عذاب، والذين تراهم الفتاة في اللوحات المحيطة بها في الكنيسة وتستدخلهم في هلوستها. بدون هذه الفرضية يتمدّد فهم المقطع.

(٢) نسبة إلى جبل صهيون في فلسطين، و "ملكة صهيون" إحدى تسميات العذراء. يصوّر المقطع الصنيّة وهي تعانق تماثيل العذراء التماساً للمغفرة، ونشته سرودنها سرودة مرّنى الإفطار الصاحي والورد المائي.

(٣) يشير أنطوان آدم إلى أنه، بعدما سرد حرارة المساوات الأولى، يكتشف الضعير أو الصعيرة قبح الضرر والتماثيل التقوية التي يُراد عنها التعويض بها عن حماس ديني غائب.

يُفَزَعُ الحَلَمَ [المُزَيْنَ] بِزُرْقَةٍ عَفِيمَةٍ،
في مواجهةِ الأَنْوَابِ السَّمَاوِيَّةِ،
ذلكَ الرِّدَاءُ الَّذِي بِهِ يَسْتَرُ الْمَسِيحُ عُرْيَهُ^(١).

لَكِنَّ الْفَتَاءَ، الْمُسْتَوْحِشَةَ الرُّوحِ، فِيمَا نَطْمَسُ
جَبِينَهَا فِي الْوَسَادَةِ الَّتِي تُجَوِّفُهَا صَرَخَاتُ صَمَاءٍ،
تَرِيدُ، أَجَلٌ، تَرِيدُ إِطَالَةَ بُرُوقِ الْحَنَانِ الْقَوِيَّةِ،
وَتُرْوُلُ... - الْعَتَمَةُ تَمَلَأُ الْمَنَازِلَ وَالْبَاحَاتِ.

لَمْ تَعُدِ الصَّغِيرَةُ لِتَحْتَمِلَ. تَهْتَاجُ وَتَقْوُسُ
كَفْلَيْهَا، وَبِإِحْدَى يَدَيْهَا تَسْحَبُ السَّنَارَةَ الزَّرْقَاءَ
لَتُعَبِّدَ نِدَاوَةَ الْحُجْرَةِ قَلِيلًا
إِلَى الْأَغْطِيَةِ، إِلَى بَطْنِهَا وَصَدْرِهَا اللَّاهِبَيْنِ...

-V-

عِنْدَمَا اسْتَيْقَظْتُ، فِي مَتْنَصِفِ اللَّيْلِ، كَانَتِ النَّافِذَةُ بَيَاضًا.
أَمَامَ الثُّعَاسِ الْأَزْرَقِ نَعَاسِ السَّنَائِرِ الَّتِي يُنِيرُهَا الْقَمَرُ،
غَمَرَتْهَا فَجَاءَةٌ رُؤْيُ طَهَارَاتِ الْآحَادِ؛
كَانَتْ قَدْ رَأَتْ حَلَمًا أَحْمَرَ^(٢). كَانَ أَنْفُهَا رَاعِفًا؛

(١) يُشِيرُ أَنْطَوَانُ آدَمُ إِلَى أَنَّ الْمُقَطَّعَ يَسْتَعِيدُ فِكْرَةَ شَائِعَةٍ عَنِ الْإِرْتِكَافِ وَالْمَشَاعِرِ الْمُحْتَظَّةِ الَّتِي تُنْتَابُ مِنْ
يَتَأَمَّلُ عَرِيَّ السَّيِّدِ الْمَسِيحِ وَالرِّدَاءِ الَّذِي يَخْفِي عَوْرَتَهُ فِي التَّمَائِيلِ وَاللُّوْحَاتِ الَّتِي تَصَوِّرُ صَلَاحَهُ.

(٢) كَتَبَ حَزَقِيَّا، فِي صَبِيحَةٍ مَكْتَفَةٍ * Elle avait rêvé rouge * ('كَانَتْ قَدْ حَلَمَتْ أَحْمَرَ'). وَيُرَى
الشَّرَاحُ فِي الْعِبَارَةِ إِشَارَةً إِلَى عُسْرِ نَفْسِي أَوْ إِلَى ظَهْوَرِ أَوَّلِ اللَّطْمِ يَلَاحِظُ الْقَارِئُ أَيْضًا انْتِقَالَ الْمُتَكَلِّمِ
مِنَ السَّرْدِ بِصَبِيحَةِ الْحَاضِرِ إِلَى السَّرْدِ بِصَبِيحَةِ الْمَاضِي.

كانت تُحسِنُ بِعَقَّةٍ وَضَعْفٍ لَا يَسْمَحَانِ
بأن تستمرئ في الله هوامها العائد،
ظلمات للظلمة^(١) التي يتأجج فيها ثم يخذ القلب
تحت رعاية سموات عذبة يُخَمِّنُها هو؟

ظلمات للظلمة، الأم العذراء غير الملموسة التي تتغمد
بسكونها الرمادي جميع اضطرابات الفتية؛
ظلمات للظلمة القوية التي يُصَرِّفُ فيها القلب التازف
بلا شاهد تمرده الذي لا صراخ له.

وإذ هي هكذا الضحية والزوجة،
أبصرتها نجمتها^(٢) وهي تحمل في أصابعها شمعة،
وتنزل إلى الحوش حيث كان رداء ينشف،
كمثل طيف أبيض، وتجلو عن الأسقف الأطياف السود^(٣).

-VI-

ليلتها المقدسة أمضتها في بيت راحة.
من ثغرات السقف، كأن ينهمر صوب الشمعة هواء أبيض،
وأمام حوش مجاور

-
- (١) قصد الليل nuit بعامة، وهو مؤنث في الفرنسية، ولما كان الشاعر يوظف في بيت لاحق صفة الأنوثة هذه، فقد اضطرونا إلى اختيار "الظلمة" لمزيد من الملاممة التحوية والذلاية.
- (٢) الحمة ها مطروحة في دلالتها الدينية، نجمة المصير أو النجمة الحارسة. ترى الفتاة نفسها روجة للمسيح، وفي الأوان ذاته ضحية له.
- (٣) تجلو الأطياف السود بإضاءتها بنور مصباحها من أسفل.

كانت تنهار كزمنة هائجة قانية السواد.

كانت الكوة ترسم في الحوش قلباً من نور قوي
والسماء تُصَفِّحُ التوافد بذهب عقيقي؛
والأرضية العطنة بماء الغسيل
تحتملُ ظلالَ الحيطانِ المُفَعِّمةِ نَعاساً أسود.

.....

-VII-

مَنْ سَيَتَكَلَّمُ عَنْ كُلِّ هَذِهِ الشَّهَوَاتِ وَالْحَنَوَاتِ النَّجَسَةِ،
وَإِذَا مَا التَّهَمَّ الْجَذَامُ يَوْمَاً هَذَا الْجَسَدَ الْبُضَّ،
فَمَنْ يَقُولُ مَا سَيَلْحَقُ بِهِ مِنْ حَقْدٍ مَا بَرَّحَ عَمَلُهُ الْإِلَهِي
يُسَوِّهُ إِلَى الْآلِ الْعَوَالِمِ، يَا مَجَانِينَ قَدْرِينَ؟^(١)

.....

-VIII-

وَيَوْمَ تَكُونُ طَوَّعَتْ عُقْدُ «الِهستيرية» هَذِهِ كُلُّهَا^(٢)،
سَتَرَى فِي ظِلِّ كَأَبَابِ السَّعَادَةِ
عَاشِقَهَا وَهُوَ يَحْلُمُ بِمَلِيُونَ مَرِيَمَ بِيضَاءَ^(٣)،
وَفِي غَدَاةِ لَيْلَةِ الْعِشْقِ، بِأَلَمٍ [تَقُولُ لَهُ]:

(١) يُرْخِجُ أَنْطَوَانُ آدَمَ أَنَّ الْمَجَانِينَ الْمُخَاطَبِينَ هَا هُمُ الرِّهَانُ
(٢) يَشِيرُ سَتِينَمِرُ إِلَى أَنَّ رَامُو يَأْخُذُهَا بِالتَّصْيِيرِ الْعِلْمِيِّ الَّذِي طَرَّحَهُ الْأَطْنَاءُ يَوْمَئِذٍ لِلِهستيرية، وَ لَدَيْ
يَحِلُّ بَعْضُ انْتِمَاعَاتِ الْمَرْأَةِ إِلَى لَكْتِ الْجَنَسِيِّ، فَهِيَ مَرْتَبَةٌ بِالرَّحِمِ (ustéra).
(٣) أَيِ، حَسْبَ مَرْوِيلٍ، بِفَتَيَاتٍ مَا رَلْنَ عِدْرَاوَاتِ.

«- أتَعلَمُ أَنِّي قَتَلْتُكَ؟ أَخَذْتُ فَالِكَ،
قَلْبِكَ، كُلُّ مَا يَمْلِكُ المَرءُ، كُلُّ مَا تَمْلِكُونَ؛
وَأَنِّي عَلِيلَةٌ: آه! فَلْيَنِيْمُونِي
بَيْنَ الْأَمْوَاتِ بِالمَاءِ اللَّيْلِ يُسَقُّونَ!

«كَنتَ فَنَاءً حَقًّا، وَمِسْوَعُ لَوْتٍ أَنْفَاسِي.
مَلَأْتَنِي حَتَّى الْبَلْعُومَ قَرَفًا!
كَنتَ تَقْبَلُ شَعْرِي الْعَمِيقَ كَالصَّوْفِ وَأَنَا
كَنتَ أَدْعُكَ تَفْعَلُ... امْضِ، هَذَا مَا تَسْتَأْهِلُونَ،

«أَيُّهَا الرِّجَالُ! يَا مَنْ لَا يَخْطُرُ لَكُمْ عَلَى بَالٍ أَنَّ أَكْثَرَ النِّسَاءِ عَشَقًا
هِيَ، فِي وَعِيهَا الرِّذِيلِ المَخَافِ،
أَكْثَرُ مِنْ غُهرَاءٍ وَأَشْدُّ مِنْ أَلْمَاءٍ،
وَأَنَّ جَمِيعَ وَثْبَانِنَا فِي اتِّجَاهِكُمْ إِنَّمَا هِيَ أَخْطَاءُ!

«ذَلِكَ أَنَّ مُنَاوَلَتِي الْأُولَى قَدْ وَلَّتْ.
قُبْلُكَ الْأُولَى لَمْ أَعْرِفْهَا قَطَّ^(١):
فَقَوَادِي وَجَسَدِي الَّذِي يُقْبَلُهُ جِسْدُكَ
يَتَمَلَّلَانِ بِالقَبْلَةِ الفَاسِدَةِ لِيَسُوعَ!».

(١) السَّبَبُ، حَسَبَ بَرُونِيَلٍ، هُوَ أَنَّ الْمَسِيحَ مَعَ هَذِهِ الْقُبْلِ سَلَفًا. وَفِي الْبَيْتَيْنِ التَّالِيَيْنِ مَا يُوَكِّدُ هَذَا الْمَعْنَى.

آنثذ، سَحَسَ الرُّوحَ المتعَفَّنَةُ والرُّوحَ التي ملوها الأسف^(١)
 بلعناتك^(٢) وهي تندَقُ. - سيكون الإثنينَ نأما
 على حقدك الذي بقي كاملاً لم يُمَسَّ^(٣)
 مُفْلِتِينَ، في طريقهما إلى الموت، من كل هوى نقي.

يَسُوعُ! يا يَسُوعُ، يا سارقَ الطَّاقَاتِ الأزلي،
 أيها الرُّبُّ، يا مَنْ نَدَرْتَ لِشُحوبِكَ، لألفِ عام،
 جباة نساء الآلام، فإذا هي مُسْمَرَةٌ على الأرض،
 من العار وأوجاع الرُّأس^(٤)، أو مُنْهارة.

تموز/ يوليو ١٨٧١

-
- (١) بدلالة ما سبق، تُفهم الزَّوجُ المتعَفَّنَةُ هنا باعتبارها روح المرأة، والزَّوجُ الأسفة باعتبارها روح الزَّجَلِ، ومن هنا اختيارنا المثنى في البيت الأَحق. وخلاصة المقطع كله أَنَّ الزَّجَلِ والمرأة، بباعث من الشُّعُور بالتلوث وبالخطيئة الذي عُرسَ فيهما، صارا سائرَين إلى الموت ولن يعرفا الغرام العادل أو النقي أبداً.
- (٢) يحيل ضمير المخاطَب هنا إلى يسوع، الذي يأتي ذكره في المقطع القادم.
- (٣) يصف سيكولوجية المرأة المنذورة لحُبِّ المسيح وحده، والتي لا تحتمله، فيصير فراشها سقفاً يأتي الزَّجَلُ لينام فيه.
- (٤) سبق أن أشرنا إلى أَنَّ معاصري رامو كانوا مشغولين بآلام الرُّأسِ هذه التي كانت شائعة لدى النساء، وهي في نظرهم ناحية عن الكُتِّ الجنسي. رامو يعدُّ المؤسسة الدينية مسؤولة عن هذه الآلام بما تسبَّب به من حرمان.

المُفْلَتَانِ (*)

عندما يتوسلُ جبينُ الطفلِ المُترَعِ بمراصفِ حمراءِ
السَّربِ الأبيضِ سربَ أحلامِهِ المشوَّشةِ،
تأتي إلى سريره أختانِ كبيرتانِ ساحرتانِ
لأصابعهما اللدنةِ أظافرُ فضيةِ.

تجلسانِ الضبيَّ أمامَ نافذةِ مُشرَّعةِ
يفسلُ هواها الأزرقُ ركاماً من الزهر،
وفي شعرهِ الثَّقليلِ الذي يَنْهَمِرُ فوقَهُ الندى،
تُزْهِمانِ أصابعُهما المرفهةِ، الساحرةِ، الفطيفةِ.

يَسْمَعُ إلى أنفاسِهما الوجلي تُغني
فائحةً بفَسَلِ نَبَاتِيٍّ وورديٍّ وافرٍ،
يقطعها أحياناً صفيراً؛ إِنَّهُ لُعَابُ
يُسْتَعَادُ على الشَّفَةِ أو اشتِهَاءَ لُغَلَاتِ.

(*) غير مؤرخة. نُرجعها إيزابار إلى تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٧٠، يومَ أوْتُهُ في ذَوِيهِ عَمَات هذا الأخير،
الآنسات جاندر *Les demoiselles Gindre*. وعلى هذا الاعتبار فكما تفعل المفلتان المذكورتان في
القصيدة، رحن هن يحثن عن القمل الذي التقطه رامبو في ميجن مازاس ساريس، الذي رُجِحَ به فيه بعد
القبض عليه حاملاً تذكراً غير كافية في إحدى هروياته من منزل المائلة. لكنَّ الشرح يرون أن المهارات
الثقة في القصيدة وخصوصاً نوعية تقيمتها تُرجعها إلى فترة لاحقة.

يَسْمَعُ رَمُوشَهُمَا السَّودَاءَ تَخْفُقُ خَلَلَ الصَّمْتِ العَاطِرِ؛
وَأَنَامَلَهُمَا النَّاعِمَةُ الْمُكْهَرَبَةُ وَهِيَ تَجْعَلُ،
فِي خُمُولِهِ المَدْلَهَمَ، تَحْتَ أَظَافِرِهِمَا المَلَكِيَّةِ،
مَوْتَ القَمَلَاتِ الصَّغِيرَةِ يُقْرِقِعُ.

وَهَا أَنْ نَبِيذَ الكَسَلِ يَصَاعِدُ فِيهِ
كَمْثِلُ حَسْرَةِ هَارْمُونِيكَ^(١) يُمْكِنُ أَنْ تَنْقَلِبَ هَذَايَا،
وَحَسْبَ بَطْءِ المُدَاعِبَاتِ، يُحَسِّنُ الصَّغِيرِ
بِرَغْبَةٍ فِي البَكَاءِ وَهِيَ تَنْبَجِسُ فِيهِ وَتَمُوتُ بِلَا انْقِطَاعِ.

(١) آلة موسيقية صغيرة، يُفْلَمُنَا سِتِينَمَتَز (نشرة أوليا) بأنها كانت في فترة رَامِبُو مختلفة عن الآلة الحاملة اليومَ لِلِاسْمِ نفسه، ففيما تمثل هي اليومَ آلة صغيرة يُفْعَحُ فِيهَا مِنَ الشَّفَتَيْنِ مِبَاشَرَةً، كانت يومَئِذٍ تَتَكَوَّنُ مِنْ سِلْسِلَةٍ مِنَ الأَوَاعِي الزَّجَاجِيَّةِ المَتَحَاوِرَةِ تَحْتَوِي كَمْيَاتٍ مِنَ المَاءِ مَتَابِتَةً بِقَدْرِ أَصْصَافِ الدَّرَجَاتِ المَوْسِيقِيَّةِ، وَلَدَى تَعْمِيرِ الأَصَابِعِ عَلَى حَوَافِّهَا تُطَلِّقُ أُنْغَامًا مُحْتَلَمَةً.

المركب السكران(*)

بينما أنزل أنهاراً واجمة^(١)،

لم أعذ أجس بي مقطوراً من لدن ساجبي الجبال

كان هنود حمز صارخون قد تمخضوهم أهدافاً^(٢)

(*) غير مؤرخة. نقلها فولين بخطه في أيلول/سبتمبر-تشرين الأول/أكتوبر ١٨٧١. وبموقعها دولانيه في الأيام السابقة لرحيل رامبو إلى باريس، أي في نهاية صيف ١٨٧١، إذ يبدو أن الشاعر كان واقعياً بطابعها "الانفجاري" وراهن على وقعها في آذان شعراء باريس، وهذا ما حصل فعلاً. لكن القصيدة، بالرغم من شهرتها، تتميز بنبر خطابي سرعان ما سيهجره رامبو. ولقد كُتِبَ الكثير في تأويل القصيدة. إلا أن أفضل شراحها يرون في هذا الشعر الخيالي كناية عن المغامرة الشعرية، مجاراتها لموصوفة في وسط القصيدة، وانكفائها في الخاتمة، الذي يرى فيه البعض تكهن رامبو باستحالة مشروعه لشعري أو المشروع الشعري بعامة. وكما يشير إليه ستينمتز فإن رامبو يعالج هنا موضوعاً شنه "مستهلك"؛ هو موضوع المخور في البحر الذي سبق أن عالجه ما لا يحصى من الشعراء، من هومروس إلى هوفو، مروراً بشينيه وكولريدج، ولكنه، أي رامبو، يدخل عليه تجديدات معتبرة. في أول هذه التجديدات، إلى جانب صوره الثرية ولغة الدفاعة، كونه جعل من المركب نفسه "بطل" العبور والمتكلم فيه، يرتفع كناية عن رايكه، الشاعر نفسه الماخز في بحر التجربة الحياتية والشعرية. كما لم يتردد رامبو عن استخدام المفردة bateau (مركب أو قارب)، وكان البرناسيون يعدونها مبتذلة (وقد غاب عليه بانقيل بالفعل استخدامها) ويفضلون عليها مفردات أكثر نبالة في اعتقادهم، منها المفردة navire (سفينة). وعلى الرغم من خطائية القصيدة أو حماسيتها الواضحة، فهي ما فتئت تغتنم القراء لما تشيعه من تحرر وتحقق من تلوين للغة الشعر. ومع أنها تنتهي بشيء من الانكسار يوحى بلا محدودية العبور الشعري واستحالة الاضطلاع به من لدن فرد واحد، فإن المسافر يبدو للكثير من الشراح وقد حقق غرضه وفاز بعدد من الرؤى الساهرة، وهذا هو الأساسي.

(١) لعل الصفة "واجمة impassibles" (أي جامدة وعديمة التأثر والإحساس) تدكر بالشعراء البرناسيين الذين كانوا يُعتبرون بـ "الواجمين"، وذلك بباطة من لا شخصية أشعارهم التي تبدو، على حد تعبير ستينمتز (نشرة آريال) كما لو كانت منحوتة على المرمر.

(٢) يتذكر رامبو هنا قراءاته الطفولية. وتنطق صفة "الصارخين" على صخب الهنود الحمر مثلما على ألوان ثيابهم.

بعَداً سَمَرُوهم عِراءَ على الأعمدة المُلونة.

لم أعدُ مهموماً بالملاحين،
وأنا أنقلُ قمحاً فلامندياً أو قطناً إنجليزياً.
عندما انتهتِ وساجبي تلكَ الضوضاء^(١)
ترَكْتُني الأنهارُ أنحدِرُ حيثما أَرَدْتُ.

السَّناءُ الماضي، في تَلاطمِ الأمواجِ الغاضِبِ،
ركضْتُ، أكثرَ صَمَماً من أدمغةِ الأطفالِ^(٢)،
إنَّ أشباهَ الجزيرِ العائمةِ^(٣) لم تشهَدُ قطْ
ما هو أكثرُ انتصاراً من فوضاي.

باركتِ العاصفةُ يقظاتي البحريةِ.
وبأكثرَ خَفَّةً من فليتنِ رقصْتُ على الأمواجِ
التي تُدعى مُدحرجاتِ الضحايا، الأزليّةِ،
طيلةَ عشرِ ليالٍ، دونَ أنْ آسفَ على مقلّةِ الفوانيسِ البلهاءِ

إخترقَ الماءُ الأخضرُ هيكلَي الصنوبري
بألطفَ ممّا يفعلُ التَّفاحُ الناضجُ في فمِ الصغارِ،

(١) يقصد عندما انتهت ضوضاؤهم، أي عندما آبادهم الهرد الأحمر فكفت الأخيرون بدورهم عن الضجراج.

(٢) يقصد بالطبع أكثر عنادة من الأطفال.

(٣) استعادة لأسطورة الجزيرة العائمة، وقد وجد بريان دو لاكوست Bouillane de Lacoste (بذكره
برونيل) مقالة عنها في "الدكان العرائني" *Le Magasin pittoresque* التي كان رامبو مولعاً بقراءتها.

ومن لَطَخَ لتبيد الأزرق ومن القيء
تَظَلَّفني، مُفَرِّقاً الدَّفَّةَ والمرساة.

مَذْذَاكَ استَحَمَمْتُ في قَصِيدَةِ الْبَحْرِ اللَّبْنِيَّةِ
المتنوعة بالكواكب، والتي كانت تلتهمم اللازورد الأخضر،
هناك حيث ينزل أحياناً في تطويفٍ شاحب،
غريقٌ مُستغرقُ الفكر، مجذوب^(١)؛

هناك حيث تتخمر ألوان الحب الصهباء المريرة
الأكثر لدعاً من الكحول، والأوسع مدًى من قياثرنا،
وتُخَضَّبُ، على حين غرة، درحات الزُرقة،
في إيقاعات بطاءٍ وهذيانٍ يتعالى في وهج التهار،

أعرف السموات المتفجرة بروفاً وخراطيم الماء
والأمواج المرتدة والتيارات: أعرف المساء،
والفجر الطائر كمثلي سرّب يمامات،
ورأيت أحياناً ما حيب البشر أنهم رأوه!

رأيت الشمس الواطئة تُبَقِّعُها ارتجافات قُديسية^(٢)،
وهي تُنيرُ خُفراً بنفسجيةً مديدة،

(١) بالمعنى، تجتده المياه أو تحتطفه، وهو مجذوب الزوج، أي محطوف ومنبهز.

(٢) كتب " horreurs mystiques "، والعبارة مأخوذة مما معناها اللاتيني الأصلي (يحيل إليه برونيل)،
لا بمعنى 'مخاوف صوفية'.

وَكَمَا يَفْعَلُ مُمَثِّلُو الْمَآسِي الْقَدِيمَةِ^(١)،
تُدْحِرُجُ الْأَمْوَاجُ فِي الْبَعِيدِ ارْتِجَاجَاتِهَا التَّوَافُذِيَّةَ!

حَلَمْتُ بِاللَّيْلِ الْأَخْضَرَ الْمُنْبَهَرِ الثَّلْجِ،
كَمَثَلِ قُبْلَةٍ تَصَاعِدُ الْهُوْنَى فِي أَعْيُنِ الْبَحَارِ،
[حَلَمْتُ] بِبَجْرِيَانِ الْأَنْسَاغِ الْعَجِيبَةِ،
وَبِالْقِظَةِ الصَّفْرَاءِ-الزَّرْقَاءِ بِقِظَةِ الْفَسْفُورَاتِ الْمُغْنِيَّةِ^(٢)!

شَهْرًا وَأَنَا أَتْبَعُ الْمَوْجَ يُدَاهِمُ صَخُورَ الشَّوْاطِي،
كَمَثَلِ قَطِيعِ أَبْقَارٍ هَسْتِيرِيَّةٍ،
دُونَ أَنْ أَفَكَّرَ بِأَنَّ الْأَقْدَامَ الْوَضَاءَةَ أَقْدَامَ الْمَرْيَمَاتِ^(٣)
سَتَقْدُرُ أَنْ تَدْفَعَ خَطْمَ^(٤) الْأَوْقِيَانُوسَاتِ الْمُخْتَنِقَةِ!

إِرْتَعَطْتُ، لَوْ تَدْرُونَ، بِفُلُورِيدَاتٍ^(٥) عَجِيبَةٍ

(١) كان ممثلو المسرح التراجيدي الإغريقي يقفون على الحشة لا يتحركون. ويذكر إيرامار بدراسة التلامذة لـ 'بروميثيوس'، مأساة إسحيليوس، في الصف الأمواج هنا تبدو ثابتة ولكن تدفع آثارها إلى البعيد، كما يدفع الممثلون التراجيديون مأسواتهم بعيداً.

(٢) هذه الفسفورات المعية هي، حسب سوزان برنار (يذكرها مرويل) حُويَات لَمَاعَةٌ تَهْبِ الْبَحْرَ مَسْحَةً فسفورية. هنا وهي أبيات أخرى، فلفس تأثير القراءات العلمية على الشاعر.

(٣) يقصد، حسب مرويل، أنه لم يفكر للحظة واحدة بأن قوة ما فوق-طبيعية (ترمز إليها هنا مريم العذراء ومثيلاتها من قديسات يتوجه إليهن البحارة بالصلاة من أجل النجاة والتمساكاً لرياح مؤاتية) يمكن أن تهذي من حماس الموح الهائج.

(٤) لما كان شبه الأمواج بأبقار هائجة فمن الطبيعي أن يعبر الأوقيانوس أو البحر المحيط خطماً حيوانياً تدفعه المزيّنات بأقدامهن كسر يدفع وحشاً طلع إليه من الماء.

(٥) ليس هذا الاسم مستعاراً من اسم شه الحرية الأمريكية المعروفة، بل تشير مرويل إلى أنه اسم إحدى الجزر الأسطورية العائمة التي كرسا لها حاشية سابقة.

تَجْمَعُ بِالْأَزْهَارِ عَيُونُ فَهَوْدٍ يَغْطِيهَا جِلْدٌ بَشَرِي!
وَأَقْوَأَسُ قُرْخَ مَمْطُوطَةً كَأَعْتَةٍ
تَحْتَ الْأَفْقِ الْبَحْرِي بِقُطْعَانٍ خَضِرَاءَ-زُرْقَاءَ!^(١)

رَأَيْتُ الْبِرَّكَ الشَّاسِعَةَ تَنْخَمِرُ شِبَاكَأَ
يَتَعَفَّنُ فِيهَا، وَسَطَ قُضْبَانِ الْأَسَلِ، لِيَفْيَاتَانُ^(٢) بِأَكْمَلِهِ!
وَأَنْهِيَارَاتٍ مِيَاهٍ وَسَطَ الرُّخْوِ^(٣) الْبَحْرِي،
وَالْأَقَاصِي تَتَدَاعَى صَوْبَ الْهَائِيَةِ كَمَثَلِ شَلَّالَاتٍ.

[رَأَيْتُ] مَفَازَاتٍ جَلِيدٍ وَشُمُوساً فَظَّةً، أَمْوَاجاً صَدَفِيَّةً وَسَمَوَاتٍ مِنَ الْجَمْرِ!
جُنُوحَاتٍ مَخِيفَةً فِي غُورِ خُلْجَانٍ بُنِيَّةٍ،
حَيْثُ تَسْقُطُ مِنَ الْأَشْجَارِ الْمَلْتَوِيَةِ أَفَاعٌ عِمْلَاقَةٌ
يَلْتَهُمُهَا الْبَقُ وَتَكْتَنِفُهَا عَطُورٌ سَوْدَاءُ!^(٤)

وَوَدِدْتُ لَوْ أَرَى الْأَطْفَالَ أَسْمَاكَ الْمُرْجَانَ هَذِهِ
[السَّابِغَةَ] فِي الْمَوْجِ الْأَزْرَقِ، هَذِهِ الْأَسْمَاكَ الذَّهَبِيَّةَ وَهَذِهِ الْأَسْمَاكَ الْمُغْنِيَّةَ.

(١) تُحِيلُ الصِّفَةُ الْمَرْجَبَةُ أَخْفَضَ مَزْرَقٍ glauque إِلَى اللَّاتِينِي Glauus، وَهُوَ فِي الْمِثْلُولُوجِيَا الْإِفْرِيْقِيَّةِ رَاجِعٌ حَوْلَ إِلَهَاءِ بَحْرِيَّاتٍ. وَفِي الْمَقْطَعِ تَوَازٍ نَحْوِيٍّ وَتَمَفْضُلٌ مَزْدُوجٌ: الْفَلُورِيدَاتُ تَجْمَعُ هَيُونَ الْفَهْوَدَ بِالْأَزْهَارِ، وَأَقْوَأَسُ قُرْخَ بِالْقُطْعَانِ.

(٢) هُوَ الْمَسْخُ الْبَحْرِي الْمَذْكُورُ فِي "سُفَرِ أَيُّوبَ". وَلَعَلَّ رَاصِدَهُ يُلْفَحُ هُنَا إِلَى مُزَكَّبٍ بِهَذَا الْاسْمِ، كَانَ بُنِيَّ فِي لَنْدَنَ، يَذْكُرُهُ هُوَ أَيْضاً فِي قَصِيدَتِهِ "فِي عَرْضِ الْبَحْرِ".

(٣) رِيَّاحٌ بَحْرِيَّةٌ هَادِئَةٌ، هِيَ غَالِباً عَلَامَةُ فَالٍ سَيِّءٍ.

(٤) يُشِيرُ أَنْطُونِ أَدَمُ إِلَى أَفَاعٍ تَحْمِلُ بِالْعَمَلِ رَاحَتَهُ مِنْكَ. وَبِخُصُوصٍ الْأَمَاعِي الَّتِي تَسْقُطُ صَحِيَّةَ الْعَوْضِ، يَنْقُلُ مَرْوَنِيلُ عَنْ إِيرَاسَارَ مَا يَرُوبِهِ الْآخِرُ عَنْ عَلَامَةٍ مَتَرَحِّلٍ أَخْبَرَهُ أَنَّ أَصْعَرَ الْهُوَامِ فِي غَوَايَانَا وَالْمَاسَاطِقِ الْإِسْتَوَاتِيَّةِ بِعَامَّةٍ تَهَاجِمُ أَصْخَمَ الزَّوَاحِفِ وَتَسْتَوْتُنَ جِلْدَ الْأَمَاعِي.

- زَيْدُ الْأَزْهَارِ قَدَمَهُ جُنُوحَاتِي
وَرِيَاخٌ عَجِيئَةٌ جَنَحَتْنِي فِي لَحْظَاتِ.

أحياناً، كمثل شهيد^(١) أنعبته المناطق والافطاب،
البحرُ الذي يُلَطَّفُ بِشَيْجِهِ تَهْوِيَمَاتِي،
كَأَن يَصْعَدُ إِلَيَّ أَزْهَارَهُ الْغَامِقَةَ اللَّوْنِ الصَّفْرَاءَ الْمَحَاجِمِ
فَأَظَلُّ جَانِباً كَمِثْلِ امْرَأَةٍ...

كنتُ شَيْبَةً جَزِيرَةً، عَلَى جُوفِي تَتَجَرَّجُ
شِجَارَاتُ طَيُورٍ صَاخِيَةِ شَفْرَاءِ الْأَعْيُنِ وَذُرُوقُهَا،
كنتُ أَنَحِيضُ وَإِذَا بَغْرُفِي يَتَزَلَوْنَ
عَبْرَ أَرِبَطَتِي الْهَشَةِ^(٢)، الْقَهْقَرَى، لِيَنَامُوا!

وَالْحَالُ فَإِنِّي، أَنَا الْمَرْكَبُ الصَّائِعُ تَحْتَ شَعْرِ الْخُلُجَانِ^(٣)،
وَالَّذِي قَذَفَ بِهِ الْإِعْصَارُ فِي أَثِيرٍ لَا طَائِرَ فِيهِ،
أَنَا الَّذِي مَا كَانَتْ الْمِينُوتُورَاتُ^(٤) وَلَا بَوَارِجُ الْهَانَسِ^(٥)

-
- (١) يُحِيلُ أَنْطَوَانُ آدَمُ صَفَةَ "شَهِيدٍ" إِلَى الْقَارِبِ الْمَتَكَلِّمِ فِي الْقَعِيدَةِ، وَيَحْبِلُهَا بِرُونِيلَ إِلَى الْبَحْرِ، وَهَذَا يَدُو أَكْثَرَ مَنَطِقِيَّةً، بِدَلَالَةِ التَّشْيِيعِ الَّذِي يَصْغَدُهُ الْبَحْرُ، وَجَلَزُ الْمَرْكَبِ أَمَامَهُ كَأَنَّمَا عَنْ تَوْقِيرٍ.
(٢) يُشِيرُ بِرُونِيلَ إِلَى أَنَّ الْمَقْصُودَ مَا لَيْسَ حِبَالُ الْمَرْكَبِ بَلِ الْأَعْشَابُ الْبَحْرِيَّةُ (سَبَقَ أَنْ تَحَدَّثْتُ عَنْ "أَزْهَارِ غَامِقَةِ اللَّوْنِ صَفْرَاءَ الْمَحَاجِمِ") الَّتِي تَتَمَقَّدُ حَوْلَهُ وَتَعْمَلُ تَقْدَمُهُ.
(٣) يَشَبُّهُ بِالشَّعْرِ الْحَشَائِشِ الْمُنَشَابِكَةِ فِي الْخُلُجَانِ الصَّخِيرَةِ.
(٤) بَوَارِجُ بَحْرِيَّةٍ تَحْرُسُ السُّوْحُلَ.
(٥) "الْهَانَسُ" Hanse انْحَادٌ لِلْمَدَنِ التَّجَارِيَةِ الْأَلْمَانِيَّةِ كَانَ يَعْمَلُ عَلَى حِمَايَتِهَا مِنْ قِرَاعِنَةِ الْبَلَطِيقِ. يَلْنَحُ رَامِيرُ مَجَازاً إِلَى مُنْفَذَيْنِ مُمْكِنَيْنِ.

لِتَقْدِرَ أَنْ تَلْتَقِطَ هَيْكَلِي الثِّمَلِ بِالماءِ؛

أنا الحُرّ، مَنْ يَتَصَاعَدُ مِنْهُ الدِّخَانُ وتعلوه سحائبُ ضبابٍ بنفسجِي،
أنا الذي كُنْتُ أَثْقُبُ السَّمَاءَ المتأجَّجَةَ كَمَنْ يَثْقُبُ جداراً،
حاملاً كمثلِ مرَبْنٍ لذيذٍ للشَّعراءِ اللَّطْفاءِ
أشْجَاتٍ شَمْسِيَّةٍ ونفائِياتٍ لازوَرْدٍ^(١)؛

أنا الذي كُنْتُ أَرْكُضُ، تَغْلُقُ بِي أَقْمَارُ كَهْرَبِيَّةٍ صَغِيرَةٍ،
كما لو بِطَوْفٍ هَائِمٍ، وَتُشَيِّعُنِي أَفْرَاسُ بَحْرِ سَوْدَاءِ
فِيما أَجْواءُ تَمُوزَ تُسْقِطُ بِضُرْبَاتِ هَرَاوَاتِ
السَّمَوَاتِ المُشْرِقَةِ عَلَى البَحْرِ، ذَوَاتِ القَمُوعِ المَلْتَهَبَةِ^(٢)؛

أنا الذي كُنْتُ أَرْتَجِفُ لِإِحْسَاسِي مِنْ عَلَى بُعْدِ خَمْسِينَ فَرْسَخاً بِشَيْخِ
الْبَهْمُوتَاتِ^(٣) الْمُتَعَلِّمَةِ والدَّوَامَاتِ السَّمِيكَةِ،

(١) يَمرُج رَامِبُو الاسْتَعَارَاتِ الجَمِيلَةِ وَالْقِيحَةَ عَنْ عَمْدٍ، جَاعِلاً لِلأَزْوَرْدِ نَفَائِياتٍ (اسْتَعْدَمَ حَرْفِيَّاً كَلِمَةَ "morves"، وَهِيَ تَعْنِي الرِّعَامَ، أَيْ قِدَارَةَ الأنْفِ)، سَخَرِيَّةً مِنَ الشَّعراءِ السَّهْلِيِّ الاسْتِمَارَةِ، الَّذِي يَدْعُوهُمْ سَاحِراً بِاللَّطْفَاءِ أَوْ الطَّيِّينِ.

(٢) يُشِيرُ بَرُونِيَلٌ إِلَى اسْتِحْصَارِ مَسْكَنِ لُقْصَةِ "نَزُولِ فِي المَائِلِسترومِ" لِأَدْغَارِ آلِ بُو، كَأَن قَدْ تَرَحَّمَهَا إِلَى الْفَرَنْسِيَّةِ بُولِيَرٍ، وَعَاصِصَةِ المَائِلِسترومِ مَوْصُوفَةً فِيهَا كَقَمْعٍ صَحْمٍ وَمُحِجَفٍ

(٣) حَمَّعَ "بَهْمُوتٌ"، وَهُوَ مَسِيخٌ بَحْرِيٌّ يَرِدُ ذِكْرُهُ فِي "سَفَرِ أُتُوبِ" وَمُؤَلَّفَاتٍ عَدِيدَةٍ فِي عَجَائِلِ المَحْلُوقَاتِ. وَقَدْ اسْتَعْدَمَ رَامِبُو فِي الْبَيْتِ نَفْسَهُ، لِلزِّيَاحِ، مَقْرَدَةَ "المَائِلِسترومِ"، وَهِيَ بِالْأَصْلِ اسْمُ رِيحٍ تَدَاهِمُ سَوَاحِلَ التَّرُوحِ ثُمَّ صَارَتِ الْكَلِمَةُ تَدَلُّ فِي الاسْتِخْدَامِ الْعَامِّ عَلَى كُلِّ إِعْصَارٍ بَحْرِيٍّ أَوْ دَوَّامَةٍ مَاءِ

أنا المتعقّب الأزليّ للنبّاتات الزّرقاء،
ها أنا أتحرّسُ على أوربّا ذاتِ الحواجزِ العتيقة^(١)!

رأيتُ أرخبيلاتٍ كواكبيّةً وجزراً
سمواتها الهاذيةُ مفتوحةً للمُبحرِ المُطوّفِ
- أفي هذه اللَّبالي التي لا قرارَ لها تنامُ وتُقيمُ مَنفاك،
مليونَ طائرٍ ذهبيٍّ، أنتُ يا عنفوانُ المُستقبلِ؟^(٢) -

لكنّ صحيحٌ أنّي أفرطتُ في البكاء! إنّ الأسحارَ لمؤسفة.
فظيّعُ كلُّ قمرٍ، ومريرةُ كلِّ شمسٍ:
الحُبُّ اللَّاذعُ نَفْخني بِخَدَرٍ مُسَكِّرٍ.
حبّذا لو تفجّرتُ عارضتي^(٣)! حبّذا لو مضيتُ إلى البحر!

وإذا كنتُ أرغبُ في منهلٍ ماءٍ من أوربّا، فَلْيَكُنِ البرّكةُ
السّوداءُ الباردةُ حيثُ، في ساعاتِ العُسى العاطرِ،
يُطلّقُ طفلٌ مرفصٌ ويقعّمهُ الحزنُ

(١) هذا الحنين إلى أوربا القديمة هو إيدان باندجار المركب أمام خضمّ البحر الهائل، الذي جاء هو منه مع ذلك برؤى عجيبة وأحاسيس قويّة.

(٢) هذان البيتان أساميّان في نظرنا. فيهما ينتزع رامبو نفسه من العالم الزّمزّي للمركب السكران، ويستعيد أسئلته المتواترة في فصوله "الضاميّة" السّابقة، والتي ستعمّق في "فصل في الجحيم" و"إشراقات": إمكانيات عافية مستقبلية، والتمنى كشرط لتحقيق التّقدم.

(٣) يتمنى الغرق في البحر ويفضّله على التّيقّن من استحالة التجربة. ربّما كان يكمن هنا كلّ امتحان رامبو القادم. ويذكر جان جينيّه Jean Genet في حوارٍ مصوّر أجريّ معه في ١٩٨٢، بأنّ المفردة "quille" التي تدلّ على عارضة السّفينة تعني في العاميّة الفرنسيّة "السّاق". فكان رامبو يتنبأ هنا بتر ساقه الذي سيودي بحياته بعد سنوات.

مركباً هو بهشاشة فراشات نوار.

لم أعد لأقدر، وقد غسلتني ارتخاءاتك يا أمواج،
أن أمحو أثر السفن^(١) الحاملة القطن،
ولا أن أجتاز كبرياء المشاعل^(٢) والأعلام،
أو أجذف^(٣) تحت الأعين المفزعة، أعين الأرمات^(٤).

(١) أي أن يمحو الأثر أو الأخدود الذي تحدثه بمخورها على الماء، وذلك بأن يواصل مثلها المخور ويحدث على الماء أثره الخاص.

(٢) هي المشاعل (flamures) التي تحملها السفن. يقصد أنه لم يعد قادراً على اتباعها ومنافستها في المخور.

(٣) إستخدم الشاعر الفعل: "nager"، وهو يعني 'السباحة'، ولكن الكلمة الفرنسية كانت في الماضي تنفصن معنى 'التجديف'، وهو أكثر ملاءمة للمتكلّم في القصيدة، وهو المركب.

(٤) هي الجسور العائمة، تُصنع من قوارب متراصفة والكلمة سمها (ponton) تعني أيضاً قوارب مرتعة الشكل كان يوضع فيها السجّاء. ولمعلّ هذا المعنى، الذي يذكر به إيرنست دولانيه، هو الأنسب، لا سيما وأنّ بعض السجّاء السّاسيين على إثر انهيار كومونة باريس وُضعوا في سفن شوب مناب الزّمازيس.

من «الألبوم العبثي»^(*)

(*) على هذه الشاكلة ترحم العنوان *Album Zutuque*، المتسمد من المعردة *Zut*، التي تعني 'تأ' أو 'محقاً' وتتمتع بشحنة عامية، ولكن الصفة المجترحة منه تحمل معنى السخرية والعتش. وهو عنوان كراسة تهكمية ومحاكاةية وصغ فيها رامبو وفوليرين وشعراء آخرون من مجموعة 'البسطاء الوقحين' *Les Villains bonshommes*، على سبيل الدعاية والهجاء، بعض المقطوعات الشعرية على لسان شعراء آخرين كانوا محط انتقادهم شارك رامبو في وضع هذا 'الألبوم' في الأسابيع الأخيرة من ١٨٧١، وتغطي مساهمته فيه ذرية من الصفحات نترجم منها هنا ما بدا لنا قابلاً للفهم بعد الترجمة، واضطرونا إلى إهمال مقطوعات قليلة تتركز دعائتها في تلميحات شديدة التجذر في فترة رامبو وتوظف أسماء أعلام لم تعد تمي للمعاصرين، بمن فيهم الفرنسيين، شيئاً ذا بال. هذا يعني أن الصفحات الوحيدة والمحدودة العدد التي لم ترجمها من شعره إنما تدرج في هوامش هذا الشعر أو في ملحقاته ونزيت المقطوعات التالية كيف كان رامبو لا يتنازل عن مهاراته الشعرية وطبيعته التأملية حتى في نصوصه المكتوبة بروح دعامة ومن أجل المرح والتفكه لا غير. دعامة وتذكه يعكسان أجواء الفرح التي عاش فيها أثناء إقامته بباريس، والتي سرعان ما سيكتشف هو فراغها وعقمها على صعيد الإبداع الحق (من أجل معلومات إضافية عن هذا 'الألبوم' وعن محمل تجربة رامبو الباريسية، أنظر مقدمة المترجم).

زناابق^(*)

يا خُزَعِلَاتِ! ^(١) أَيَّتْهَا الزَّناابقُ! يا حُفْنًا من فِضَّة! ^(٢)
 إِنَّكَ لَتُزْدَرِينَ الْأَعْمَالَ وتُزْدَرِينَ الْمَجَاعَاتِ! ^(٣)
 السَّحَرُ يَمْلُوكُ بِحَبِّ مُطَهَّرٍ!
 وَعَذُوبَةُ السَّمَاءِ تَدَهْنُ كَأَسْيَاتِكُنَّ! ^(٤)

آرمان سيلفستر^(٥) (آ. ر.)

(*) مثلما فعلَ رامو في قصيدة "ما يُقال للشَّاعر عن الأزهار"، يستهدف في المقطوعة الحالية الشَّاعر
 الرناسي تيودور دو مانفيل، وخصوصاً الشَّاعر آرمان سيلفستر Arman Sylvestre، الذي وُحِدَتْ في
 مجموعته الشعرية الأولى "أبيات قديمة وجديدة" (1866) *Rimes neuves et vieilles* أربع وسبعون
 قصيدة يرد فيها ذكر الزَّناابق.

(١) كتبت "balançoires" ("أراجيح")، قاصداً معها المحاريب الشائع (تزهات، حزعلات، أشياء
 ملامعي).

(٢) يشبَّهها، انطلاقاً من شكلها، بحقن شرجية. وما أيضاً إحالة إلى موضوع "كسل الزَّناابق" ("الزَّناابق لا
 تعمل") الذي سبق أن عالجه في نقده لولع الشعراء البرناسيين بأزهار الزَّينة في قصيدته السابق ذكرها
 "ما يُقال للشَّاعر عن الأزهار".

(٣) إشارة إلى الزَّينة كرمز للملكية.

(٤) يحرف وجهة السخرية بأنَّ يستخدم الزَّينة صورة للاتعاط الضابحي.

(٥) هو إضاء تمويهي، كما في جميع الصفحات التالية من "الألوم العشي" كما اعتاد عليه مؤلفو هذه
 الكُزاة الساخرة، كانت القصيدة توفَّع باسم الشَّاعر المتَّهَّم من فيها، والإضاء الموضوع بين
 قوسين هو الضحيح ("آ. ر." هو بالطبع آرثور رامبو).

[كنتُ أشغلُ عربةً] (*)

كنتُ أشغلُ عربةً في قطارِ الدرجةِ الثالثة: راهبٌ عجوز
أخرجَ غلبونه الصَّغِيرَ وعلى النافذة، من حيثُ يُقْبَلُ التَّسِيمُ، ألقى
جَبِينَهُ البالغَ الهدوءِ ذا الوَبَرِ الشَّاحِبِ.
ثم إنَّ هذا المُتَدَيِّنَ تحدَّى التَّهَكُّمَاتِ الوقحة،
واستندازَ إليَّ ونطقَ بالطلَبِ الصَّارِمِ
والحزِينِ في الوقتِ نَفْسِهِ لَمْضَغَةٍ هَيَّنة
من تَبَغِ «الكابورال»، - فلقد كَانَ هُوَ المُرْشِدُ
لسليلِ ملوكٍ محكومٍ عليه من جديدٍ^(١)؛ -
وذلكَ من أَجْلِ «تَفْرِيكِ» الضَّجَرِ المتسبِّبِ به نفقٌ هو كمثلُ شربانٍ مظلمٍ
يفاجئُ المُسَافِرِينَ قَرَبَ «سواسون»، في مَدِينَةِ «أَيْن»^(٢).

(*) محاكاة ساخرة لموالم فرانسوا كوبيه الشعرية التي جعل من نفسه فيها مغني التجارب اليومية والواقع
المبتذل أو العادي.

(١) يرى فيه الشراح الإمبراطور نابليون الثالث (ينته رامبول ضرورةً عروحيةً بـ "سايليل ملوك" وهو "سايليل
إمبراطور")، فهو من تعرض للحبس مرتين (في ١٨٣٦ و ١٨٤١)، وكان، منذ هزيمته وأُسره في
١٨٧٠، يقيم محبوساً في أحد القصور الألمانية.

(٢) في "الأين L'Aisne" (إقليم من فرنسا، متاخماً لبلجيكا، ولا يُلفظ حرف "s" داخل هذا الاسم)،
جناس مع "l'aine" (سلسلة ما بين الفضلدين) وفي "تفريك" الضجر لدى عبور التفق (ولا يُقال
"تفريك" للضجر بل للأعضاء)، وكذلك في التفق نفسه، وأخيراً في تشبيهه بالشربان المظلم،
توريات لا تحتاج إلى توضيح.

العريقون^(*)

إلى فلاحى الإمبراطور!

إلى إمبراطور الفلاحين!

إلى ابن مارس^(١)،

إلى ١٨ آذار المجيد^(٢)

حيث باركت السماء أحشاء أوجينيا^(٣)

(*) "العريقون" أو "القذماء" هي الضفة التي كانت تغطي للمحاربين القدماء في الحرس الإمبراطوري، يُوهم رامبو، على سبيل السخرية، بمشاركتهم الاحتفال بعيد ميلاد الأمير الإمبراطوري لوي بوناپرت، ابن نابليون الثالث وزوجته الإسبانية أوجينيا، محضلاً في حقيقة الأمر بتاريخ آخر تفصح عنه حواشينا اللاحقة.

(١) يلعب على دلالاتي المفردة "مارس": إسم ثالث أشهر السنة في التقويم الغربي (المعروف بالفرغفورتي)، وفيه يتموقع تاريخ الميلاد المحتمل به، واسم إله الحرب في الميثولوجيا الإغريقية. وفي الذلالة الأخيرة إشارة ساخرة إلى نابليون الثالث نفسه، الذي أسره الألمان في 'سيدان'.

(٢) "يلعب" رامبو هنا على تاريخين: يوحي على سبيل السخرية بأنه يحتفل بعيد ميلاد الأمير الإمبراطوري (وقد ولد هذا الأخير على وجه الدقة في السادس عشر وليس في الثامن عشر من آذار/ مارس ١٨٥٦)، ويخفي في الحقيقة الثامن عشر من آذار/ مارس ١٨٧١، يوم الإعلان عن قيام كومونة مارس.

(٣) هي أوجيا دومونتيخو، زوجة نابليون الثالث، وكانت إسبانية. وفي الإشارة إلى "الأحشاء" المباركة من لدن السماء تلميح ساخر إلى الولادة التي تزعم القصيدة الاحتفال بها.

مَنَافٍ (*)

.....
 ألا كم عُنيَا يا عزيزي كونوا...
 أكثر ممَّا بالعمَّ الظَّاهر^(١)، بالصَّغير رَامِبُونَا^(٢)...
 الذي تُخرِجه الغرائزُ العادلةُ من [صَف] الشَّعبِ الأحمق...
 هو الذي طالَمَا أثارَ سَخَطَنَا وأَسْفاها...
 وكم يَلِيقُ بنا الآنَ أن نُحكِمَ إِغلاقَ الرِّتاجِ
 أمامَ الرِّيحِ التي يدعُوها الأُطفالُ «باري-باروا»^(٣)...

.....
 من رسالة منظومة لنابليون الثالث، ١٨٧١

(*) تتقدَّم القصيدة على حياة شذرة من خطاب يرسله نابليون الثالث من محلِّ أمره في ألمانيا إلى طبيبه الخاصِّ الدكتور هنري كونو Dr Henri Conneau، الذي كان اسم شهرته محطَّ سخرية الفرنسيين (يدو كمثل نصغير للمفردة "con" وتعني "أحمق"). وكانت وظيفة الكُتيب الأساسية تتمثل في تهيئة حُفْنٍ شرجية متوالية للإمبراطور.

(١) هو عمه الفعلي، الإمبراطور نابليون بونابرت.

(٢) الأرجح أن في تعبير "الصَّغير رَامِبُونَا" Le Petit Ramponneau إشارة إلى الأمير الإمبراطوري، ابن نابليون الثالث، يستعيره له من اسم صاحب ملهى معروف يومذاك وقد سخرت منه ملهاوات وأغان شعبية عديدة. ويتقدَّم سينتيز في نشرة آريا تفسيراً طريفاً يُلَمِّح رَامِبُو بموجبه إلى الدُّمية المعاملة الاسم نفسه، والتي تمكَّنها قطعة رصاص ملصقة في أسفلها من النهوض كلَّما أقمعدناها. ثمة في هذه الحالة تعريض بعثرات الأب نفسه، الإمبراطور الذي غلبه الألمان، والذي، بعكس الدُّمية المذكورة، لا ينهض من عثراته.

(٣) حافظنا على هذه المفردة المرتجة لطرافتها ولأنَّها تشكِّل ما يشبه قيسة. ويشير ستيف مورفي (بذكره سينتيز) إلى أنَّها تُلَمِّح في "رطانة" البخارة إلى الزَّعد، وكذلك إلى الرِّيح التي يُحدثها الإنسان والحيوان. وتدو لنا الدلالة الأخيرة أكثر طعناً في القصيدة نظراً لأنَّ رَامِبُو يهاجم هنا الإمبراطور انطلاقاً من عاهاته وممَّا هو مضحك في جسمه وفي شخصه.

ذكرى مستعادة^(*)

هذه السَّنة حيثُ وُلِدَ الأميرُ الإمبراطوريُّ^(١)
تُخَلِّفُ لي ذكرى حازةً حقاً
لباريسَ صافيةً تنتشرُ فيها عندُ أسبِجةِ القصرِ،
وفي مدارجِ مضمارِ الأحصنةِ الخشبيةِ، ثُوناتٌ^(٢) من الذهبِ والثلجِ
تلمعُ مربَّلةً بالألوانِ الثلاثةِ^(٣).
وفي الزحمةِ الشاملةِ للقبُعَاتِ الكبيرةِ الدَّوابةِ،
والسَّترِ الدَّفِئَةِ المزيَّنةِ بالأزهارِ، والبذلاتِ العِناقِ،
وأغانيِ العمالِ القُدَّامِ في حقيرِ المطاعِمِ،
يسيرُ الإمبراطورُ دائساً على شالاتٍ مرصوفةٍ^(٤)،
مُظلماً ونظيفاً، صحبةً القديسةِ الإسبانيةِ^(٥)، في المساءِ. فرانسوا كويه (آ.ر.)

(*) مساهمة رامبو الأخيرة في "الألبوم العشي". محاكاة ساخرة واضحة للشاعر فرانسوا كويه وليله للنتزه في باريس.

(١) كان ابن الإمبراطور قد ولد في ١٦ مارس / آذار ١٨٥٦ (راجع "العريقون" أهلاء). وعليه، يكون كويه هنا في سنِّ الزَّابعة عشرة، يتذكر باريس المزيَّنة للمناسبة بالأعلام، كما تتذكرها أُنثى الأخرى (الابن الإمبراطوري نفسه).

(٢) الثون N هي أولُ حرف من اسم نابليون. والورقة المخطوطة عليها هذه المقطوعة تحمل أيضاً، كما يُخبرنا ستينمتر، رسماً كاريكاتورياً نرى فيه الإمبراطور وإلى جانبه زوجته الإسبانية أوجينيا دو مونتيفو وهي تلتفت إلى سارية مزيَّنة بحرف N * محاط بأشرطة مبهرجة.

(٣) ألوان العلم الفرنسي.

(٤) إشارة متعمَّكة إلى البارسيات اللَّاتي كنَّ يرتدين عند قدومي نابليون الثالث.

(٥) هي زوجة نابليون الثالث، الإسبانية أوجينيا. ونفت "القديسة" إنما هو للسخرية وللتذكير بتفواها الظاهرية المُبالغ بها.

[قصائد أخرى وأغان] (*)

(*) اعتاد ماشرو آثار رامبو الشعرية أن يعرلوا القصائد التالية باعتبار أنه كتبها بعد وصوله إلى باريس، وفي أثناء رواجهاته ومجباته بينها وبين مدينته شارلويل، وإنان الرحلات التي قام بها صحبة فرلين أو مفردة إلى بريطانيا وبلجيكا وألمانيا وسواها. ويذهب أطوان آدم إلى حدّ منح عنوان شامل لهذه القصائد. "أشعار وأغانٍ جديدة". عنوان أشار شراح آخرون إلى اعتباطيته (قصائد "حديدة" بالقياس إلى ماداغ). فصحيح أن رامبو يجدّد هنا أسلوبه بشكل ماهر، ويدو أكثر ميلاً للوحازة، يستعير أغاني شعبية معروفة في زمنه، ويوصل أياته إلى ذروة من النّصاعة، لكن ألم يكن التجدّد المستعزّ سمة الدائمة، حتّى قيل عنه إنّ فنه الشعريّ يتجدّد لا على مرّ الأعوام كما لدى بقية الشعراء، بل على مرّ الفصول وأحياناً الشهور؟ يذكر آلان بورير (نشرة آرليا) أنّ رامبو كان ينوي كتابة سلسلة من القصائد تحت عنوان "دراساتٍ عديمة *Etudes néantes*"، ويرى أنّ القصائد التالية هي على الأرجح بعض المقطوعات الموجّهة لهذا المشروع. كما يمنح بيار مرونيل هذه القصائد عنواناً يستند فيه بوصوح إلى تاريخ كتابتها: "قصائد ربيع ١٨٧٢ وصيفه". فهو يفعل إذن احتمال أن يكون بعضها كتبت في بداية ١٨٧٣، أي قبل كتابة "فصل في الجحيم" الذي يستعيد فيه رامبو بعض هذه القصائد استعادة نقدية. آثرنا نحن اختيار عنوان محايد نوعاً ما والمهم، أخيراً، هو أنّ فصل القصائد التالية عن سابقاتها نداناً وهو يعرض بالفعل نفسه، نظراً لخصوصيتها المضمونية والأسلوبية التي تتوقّف عندها في مقدّمة المترجم. والقصائد تدو مطبوعة بأثر إخفاقات عديدة: انهيار كومونة باريس وتدهور العلاقة مع فرلين وأسف رامبو على تشتت تجربته الشعرية أثناء إقامته العاصفة والوجيرة بباريس وشعوره بهراع كيانٍ جعله يتوهم فشل مشروعه بأكمله. هذا الانطباع القويّ بالمعجز عن الخروج من الجحيم والدّخول في الحياة هو الذي سيقدّره بعد فترة إلى كتابة "فصل في الجحيم".

[ما تعني لنا، يا قلبي] (*)

ما تعني لنا يا قلبي بِرُكِّ الدِّمِ والجَمْرِ،
وَأَلْفِ مَقْتَلَةٍ والصَّرخَاتِ المسمورةِ الطَّوَالِ
هذه الحشراتِ الآتيةُ من كُلِّ جحيمٍ لثُطُوحِ
بِكُلِّ نِظامٍ؛ والشَّمَالُ^(١) الما تَزَالُ تهبُّ على الأقطاصِ

وجمیع الانتقاماتِ؟ لا شيء!... بلى، كُلُّ شيءٍ،
إننا نريد ذلك^(٢)! أيها الصَّانِعُونَ والأمرَاءُ، ويا أعضاءَ مجالسِ الشُّيوخِ،
لكم الهلاكُ! أيُّها القوَّةُ، أيُّها العدالةُ، ويا أيُّها التاريخُ، ألا اسفطوا!
ذلكَ ذِبْنٌ لنا. الدِّمُ! الدِّمُ! الشَّعْلَةُ الذَّهِيَّةُ!

الكُلُّ للحربِ، للانتقامِ وللإرهابِ،
يا فِكْرِي! دَعْنَا نَدورُ في قلبِ العُصْبَةِ: آه!، إِلَيْكَ عَنَّا

(*) نشرها باتيرن بيريشون Paterne Berrichon، صهر الشاعر (زوج شقيقته إيربيل، وكان شاعراً غير لامع)، في ١٨٨٦. ووجد لها بعضهم مدسوسة في مخطوطة "إشراقات"، إلا إن دولايه يُرجعها إلى ١٨٧٢، وشعرينها تتلاءم بالفعل وقصائد رامبو لمكتوبة في ظل أحداث كومونة. وكما لاحظ مستينتر، فإن أجواء التمرد الاجتماعي والسياسي تتخذ فيها ضحى قياماً وتمتدح بأحداث طبيعية، من طوافين وبراكين، وتبشر ببعض معالجات رامبو في "إشراقات".

(١) الشمال من الرياح العنيفة.

(٢) أي الانتقام.

يا جمهورياتِ هذا العالمِ! أباطرة!
كتائبُ، مستعمرونَ، وشعوبُ، كفانا من هذا كله!

مَنْ يُسْعِرُ دَوَامَاتِ النَّارِ الغَضوبِ
إن لم يكنْ نحنُ ومَنْ نحسبهم إخواننا؟
إلينا! يا أصدقاءنا الرُّومَنِيِّينَ^(١)، ذلكَ سيفُرحنا.
لن نعملَ أبداً^(٢)، آه يا سيولَ النِّيرانِ!

يا أوربا، ويا آسيا، ويا أمريكا، ألا تلاشي.
مسيرتنا المتقمة احتلت كل شيء.
المدنَ والقرى! - سَنُشْحَقُ!
البراكينُ ستندلعُ! الأوقيانوسُ سيُنْكَدُ...

آه، يا أصدقائي! - يا قلبُهم، يقينا، إخوة لنا:
أيها السودُ المجهولونَ^(٣)، لو مَضينا! فلنمضِ، ألا فلنمضِ!

(١) لا يتضح إن كان يقصد بهذا التُّعْت نُوَّار الكومونة، الذين حلموا بتغيير الواقع، أم الشعراء الحالمين يدعوهم إلى الانخراط في النضال.

(٢) هو رفض العمل، الذي طالما عبَّر عنه، كما يذكِّره برونيل، في أشعار ١٨٧١. وكان رامبو في الواقع من أكثر الناس عملاً، في تثقيفه لنفسه كما في شعره، وما انهماكه في المشاريع التجارية المضنية بعد رحيله إلى اليمن والحبشة إلا امتداداً (منحرف) لهوَّسه بالنشاط هذا.

(٣) يُعبر بعض الشراح هنا رامبو فكرة مفادها أنَّ الخلاص سيأتي من القارَّة السوداء. ولكن أنطوان آدم يرى أنَّ هؤلاء "السود الغفل" هم جميع المتمردين، يجلبهم عمار المَعارك والترحال والبؤس بمسحة من الغلام.

يا للشقاء! أحسُّ بي مرتجفاً، الأرضُ العتيقة
[تنطبقُ] عليَّ رويداً رويداً! الأرضُ تذوب.

وما هذا بلدي بال. إنني هنا، دائماً هنا^(١).

(١) يرى برويل في هذا البيت انتهاء الكابوس الموصوف في البيتين السابقين، ويرى فيه آدم (وهو المعنى نفسه) تصحيحاً يقوم به المتكلم للإحساس بالميونة الذي وقَّره البيتان المذكوران. فحذماً أحسن بدويان الأرض تحته، يواصل التأكيد على أنه ما برح يقطاً وسائراً.

دمعة^(*)

بعيداً عن الطيرِ والقطعانِ والقرويات
كنتُ أشربُ، مُقَرِّفصاً بينَ نباتِ خُلُج^(١)
محاولةً بغاباتِ بندقِ حانية،
في ضبابٍ أصيلٍ أخضرٍ فاتر.

ما عساني أشربُ في «الواز»^(٢) الفتى هذا،
[حيثُ تنتشرُ] ذراديرُ بلا أصواتٍ وحشائشُ بلا أزهارٍ وسماءٌ ملبَّدة،
من مطرةِ اليقطين^(٣) ما عساني أشربُ؟
مشروباً من الذهبِ باهتاً ويجعلُ العرقُ ينضح.

(*) يلاحظ كاواناييه (نشرة آريا) في هذه القصيدة تعبيراً لم نعهده من قبل لدى الشاعر عن قطعة كاملة مع العالم اليومي، والبشر، وعن ظمأ يتناه وسط عالم طبيعي لا تغني فيه الأطياف ويتحول فيه حتى ماء الغابة إلى مستنقع. وعنوان القصيدة يشير إلى حسرة أسف ويندرج في تراث كلاسيكي ورومنطقي تحمل فيها بعض المراثي عنوان "دموع".

(١) نبات خشبي يحمل أزهاراً بنفسجية ووردية وينمو في الأراضي الضلصالية.

(٢) نُهير ينبع من بلجيكا ويغترف فرنسا ليصب في "السين" قريباً من باريس. ولعله ينبعث بالفتى إشارة، حسب برونييل، إلى أنه يرصده غير بعيد عن منبعه.

(٣) يذكر برونييل بأن من المتعذر صنع مطرة من اليقطين (الفلقاس) "colocase"، لهشاشة هذا الأخير، ولكن يبدو أن رامبو احتار المفردة لرينيه الخاضع. ويرى ستينمز أن رامبو ربما كان كتب: "coloquinte" ("القرع")، وهو يمكن أن تصنع منه مطرات. ولدى استعادة رامبو لهذه المقطوعة في "فصل في الحميم"، نراه وقد استدلل الصورة بتعبير "من هذه المطرات الضفر".

كنتُ، مثلما أنا عليه، سَأشكُل يافطةً تُزَلِّ رديئة^(١).
ثم غَيَّرَتِ العاصفةُ السماءَ، حتَّى المَساءَ.
كانت تلك بلداناً سَوْداً وأَسماكاً^(٢) وبحيرات،
صفوفَ أعمدةٍ تحتَ الظَّلْمَةِ الزَّرْقَاءِ، محطات.

كانَ ماءُ الغابِ يَتِيهِ في رملٍ يَتَوَلَّى.
والزَّيْجُ، من السَّمَاءِ، تُلقِي في البرِّكَ كُرَيَاتٍ بَرْدٍ...
ولكنني، كمثِّل صَيَادٍ ذَهَبٍ أو أَصْدَافٍ^(٣)،
لم يَعمَلْ لي قَطُّ أن أَفكِّرَ بالشُّربِ!

-
- (١) يفكِّر بالصُّور التي كانت توضع كإعلانات دعائية للنُّزُل والمُحانات، ويقول إنَّ صورته بمرآة الرُّتِّ ذاك كانت متشكِّل يافطةً من هذا النوع بالغة الرَّذاءة. وهنا استلْكَار لئْزْهاته في فتوَّته وهويه من منزل العائلة، فترة "البيت الأخضر" الذي خُفِّضه بقصيدة.
- (٢) كَتَبَ: "perches"، وهي أسماك من نوع "الْفَرْح" الشائكة الزعانف، تعيش في المياه العذبة. وكان المجمع على حياة "فراخ" سيُحدث هنا التباساً.
- (٣) الصياد، حسب سيمنتر، يُضاد جِزَاب الآفاق، وهو عاجز عن أن يقبض مثله على مذاق العالم.

نَهْرُ بِلُونِ شَرَابِ الْكِشْمِشِ الْأَسْوَدِ^(*)

نَهْرُ شَرَابِ الْكِشْمِشِ الْأَسْوَدِ يَتَدَحْرَجُ فِي عُفْلَتَيْهِ
فِي وَدْيَانٍ عَجِيبَةٍ :

يُرَافِقُهُ نَعِيقُ مَائَةِ غَرَابٍ كَمَثَلِ صَوْتِ مَلَائِكَةٍ
صَحِيحٍ وَطِيبٍ^(١) :

مَعَ حَرَكَاتٍ وَاسِعَةٍ لِفَايَاتِ صَنْوِيرٍ
بَيْنَا تَنْقُضُ رِيَّاحٌ مَدِيدَةً.

كُلُّ شَيْءٍ يَتَدَحْرَجُ مَعَ أَسْرَارٍ مُثْبِرَةٍ لِلْغَضَبِ ،
أَسْرَارٍ حِمْلَاتٍ^(٢) مِنَ الْأَزْمَنَةِ الْخَوَالِي ؛
وَحُجَرَاتٍ حَصُونٍ كَانَتْ تُزَارُّ وَحْدَانَتْ ذَوَاتِ شَأْنٍ :
فِي تِلْكَ الضَّفَافِ تُسْمَعُ

(*) هذه القصيدة شديدة الارتباط بقصيدة سابقة هي "الغريان". يترجم البعض العنوان ترجمة حرفية إلى "نهر الكشمش" وهذا لا معنى له ، فالمقصود هو شراب الكشمش الأسود (cassis) ، بلونه الأحمر الغامق يُشَبِّه رَامِبُو الثَّهْرِ ، مَوْحِيًا ، حَسَبَ سِتِيْمَتَرٍ ، بِنَهْرٍ مَخْضَبٍ بِدَمَاءِ الْقَتْلَى (قَتْلَى كَوْمُونَةِ بَارِسَ ، الَّذِينَ يَدْعُوهُمْ فِي قَصِيدَةِ "الغريان" "قَتْلَى مَا قَبْلَ أَمْسٍ") ، يَدْعُو رَامِبُو هُنَا شَاهِدًا عَلَى أَشْيَاءَ لِمَحْهَا مِنْ وَرَاءِ "الأسبجة" ، تَعِيْدُهُ إِلَى الْأَجْوَاءِ الْقِيَامِيَّةِ الْمَعْرُوفَةِ فِي بَعْضِ قِصَائِنْدِهِ وَتَجْعَلُهُ يَدْعُو الْغَرِيَانَ إِلَى الْإِنْقِضَاضِ عَلَى الْعَالَمِ مِنْ جَدِيدٍ.

(١) يرى برويل أن معنى العريان يحل هنا محل تطواف الملائكة المغتربين ، كما يرى في اللوحات الثقوية.
(٢) المفردة campagnes تعني أيضاً "أرياف" ، ولكننا نشع هنا قراءة مويان دو لأكوست وستيمتر ورونيل ، لا سيما وأن الأبيات التالية تموقع القصيدة في أجواء فروسية أسطورية.

الغراميات الميَّنة للفرسان الهائمين:
لكن كم مُنعشة هي الرِّيح!

فلينظرِ الماشي إلى هذه الأسيجة المتشابكة:
وسيمضي بأكثر شجاعة.

يا جنود الغابات يا مَنْ يعنهم المولى،
أيتها الغربان العزيزة الرائعة^(١)
إدفعي للفراز من هنا القرويُّ المُحتال
المُعاقَب بِذراع مبتورة هِرمة.^(٢)

نزار/ مايو ١٨٧٢

(١) نجد الصورة نفسها في قصيدة "الفرمان".

(٢) يقصد أحد المحاربين القدماء. ويرى بعض الشراح أنَّ الذراع المبتورة وبما كانت من آثار مساهمة هذا الفلاح في الحرب، فتحمل العبارة في هذه الحالة تعبيراً عن قُرف راسم من قدامى جنود الإمبراطورية، يُضاف إليه ازدرأؤه المجهود للفلاحين.

ملهاة العطش

١ - الآباء (*)

نحنُ أسلافك الكبار،

الكبار!

يُجلِّلنا العرقُ البارد،

عرقُ القمرِ والخُضار.

نبأئذنا الجائئةُ كأن لها حُمياً!

تحتَ هذه الشمسِ التي لا تَخْدَعُ

ما الذي يلزمُ يا تُرى؟ الشرب.

(*) هنا تبدأ ملهاة بخمسة فصول تتكلم فيها تباعاً أصوات رامبو الذاتية (الأسلاف، الزوج، الأصدقاء والحلم الفقير). وأمام جميع الإمكانيات التي يقترحها هؤلاء يقدم هو إجابته الثابتة المتمثلة، بتعبير مستنمتر، في الانصهار بموضوع رغبته هو. في النص الأول هذا، نشهد حواراً لا مع الأبوين المباشرين، بل مع الأسلاف (يرى فيهم برونييل أجداد رامبو من ناحية أمه وكانوا ملاكين زراعيين كباراً - والصفة نفسها تتكرر في البيتين الأولين - لكن في هذا اختار الألفاظ بوجوه الماضي يحسن أن نأخذ بها على التعميم). يأتي الأسلاف من المقبرة لدعوة المتكلم إلى الشرب من مشروباتهم القوية، مجتذبة إلى أوعية الموت. وينبغي الإشارة إلى أن رامبو كان، في تلك الفترة، يشكو من عطش فعلي لا له ومستبهم، أصيب به كائناً عن عدوى من علماء التفسري والوجودي.

أنا: - الموت في الأنهار البربرية.

نحنُ أسلافك

سكانُ الحقول.

في غُور الصُفصافِ هو الماء:

أنظرِ المَجْرى في الحُفرة

حولَ القصرِ البليل.

فلتنزلْ إلى أقبيةِ التَّيِّد،

ومن بعدُ، يكونُ خمرُ التفاحِ والحليب^(١).

أنا: - الذَّهابُ إلى حيثُ ترتوي الأبقار.

نحنُ أسلافك

هاك، خُذْ

من خُمورِ خزائننا^(٢)،

الشَّاي والقَهْوَةُ النَّادران،

في آنيةِ الغُلي يرنعشان.

- أنظرِ الصُّورَ والزَّهر.

(١) في إحدى صيغ القصيدة تغيب الفاصلة في البيت، فيكون المعنى: "نُعَيِّد [تناول] خمر التفاح والحليب".

(٢) يشير أنطون آدم إلى أن دعوة الأسلاف تتخذ هنا طابعاً أكثر حفاوة وأكثر طقوسية. فالخمور المحفوظة في خزائنتهم هي، خلافاً لتيِّد الألفية وحمر التفاح والحليب، مشروبات فاخرة يستقبلون بها غيماً يريدون تكريمه. والخزائن ترمز إلى الطقوس المودعة فيها أسرار حياتهم.

عائدون من المقبرة نحنُ.

أنا: - آه! أن تُفرغ جميع الصناديق^(١).

(١) إستخدم مفردة urnes ، وهنا ليس مقصود. فهو يقصد الجرار وكذلك صناديق الموت (التوابيت وأوعية الأرملة). يريد، كما يشير إليه هرونيل ، إفرغ الأوعية من الرماد تعبيراً عن سحقه على توثير الأسلاف وعبادة الموتى.

٢ - الزّوج (*)

يا حوريّاتِ أزليّاتِ

فرّقنِ الماءَ الرّقيقِ.

فينوسُ، يا شقيقةَ اللازورد^(١)

أثيري الموحّ النقيّ.

يا يهودَ التّرويحِ التّائبين^(٢)

حدّثوني عن الجليد.

أيّها المنفيّون الأعزّاء القُدّامى^(٣)،

حدّثوني عن البَحَر.

(*) يرفع رامبو هنا موضوع المعطش إلى مستوى حرمان وجودي، ويرتدّ إلى الشعر البرناسي ويستنكر عدته الأسطوريّة (الحوريّات وفينوس)، وبالتالي فهو يتنقّد بعض أشعاره السّابقة أيضاً.

(١) ولدت فينوس، كما سبق أن ذكرنا به، من زبد موجة. ويرى برونيل أنّ رامبو يسخر هنا من الصّور الأسطوريّة المكوّنة (بعدما غناها في قصائده الأولى، خصوصاً في "الشمس والجسد").

(٢) في الجمع بين فكرة تيه اليهود والتّقي في التّرويح إحالة إلى أوفيليا التي يجعلها رامبو في قصيدته المكوّنة لها تنتحر في نهر نرويجي.

(٣) يتساءل أنطوان آدم إن لم يكن رامبو يقصد بهؤلاء المتفجّين قدامى الشّعراء ممّن عرفوا التّقي. ويرى ستينمتر أنّه يفكّر ماووليسيس (عوليس)، البطل الهوميروسيّ جواب البحار والجُزر، وبانياس، بطل فرجيليو الهائم هو أيضاً والذي زار الجحيم بحثاً عن شبح والده، وبالشاعر المنفيّ أوفيدوس.

أنا - كلاً، لا من هذه المشروبات الخالصة،
أزهار الماء هذه تصلح لتوضع في أقداح^(١)؛
لا الأساطير ولا الصور
تشفى غليلي.

أيها المفتي الساحر، ظمائي المجنون،
هو ابنك أنت^(٢)،
«هيدرا»^(٣) تسكن الذاخل، بلا أشداق،
وتبعث على الأسف والشقم.

(١) يقصد أنها لا تصلح إلا للترتين، ولعله يرمز بها إلى الصور الباهتة في الشعر البرناسي الذي انتفذه هو في "ما يقال للشاعر عن الأزهار"، البيان الثالين يمزجان قراءة القصيدة باعتبارها إدانة للشعر السائد في فترته.

(٢) لأن لظماً *soif* مؤنث بالفرنسية، كتب رامبو: *alléluie*، وهي على وجه الدقة "ابنة باليتي"، والأرجح أن الوزن والقافية اضطرّاه إلى ذلك. فما يقصده، حسب برويل، هو أنّ "الشعراء اللطفاء" (كما نعتهم في "المركب السكران")، والذين لا يختلفون في نظره عن المفتي الساحر (*chansonner*)، المعروف بتجواله من حان إلى حان بحثاً عن جمهور، لم يفعلوا سوى أن يزيدوه ظمأً.

(٣) أفعوان حرافتي له تسعة رؤوس، إلا أنّ رامبو يسخ هنا صورة هذه "الهيدرا" الحميّة ويحملها بلا أشداق.

٣ - الأصحاب (*)

تعال، الخمرُ تذهب إلى الشواطئ،

والأمواج غفيرة! ^(١)

أنظر البير ^(٢) الوحشي يتدحرج

من أعلى الجبال!

لنغنم، كمثلي حُجاج عَفلاء،

الأسبست ^(٣) الأخضر الأعمدة...

(*) صرحت الأصحاب يدعو إلى الانتشاء بالخمر. أنا المتكلم في القصيدة فحلُم بالتعفن في الساقية، أي يختار الموت. لقد بطلت لديه غواية الصداقة. ولعل المقطوعة تحيل إلى فترة راسم الباربيّة التي أمضاها مع مجموعة "البطاء الوقحين" ومحزري "الألبوم العيني"، وكذلك، حسب سينيتر، إلى نرعة باطنية سائدة في شعر معاصريه.

(١) يصور له أصحابه الخمرة كثيرة حتى لتحوّل إلى أمواج بحر.

(٢) شرابٌ كحولِي مَر يُخبرنا برونيل أنّ فرلين وأصحابه كانوا يشربون منه باستمرار.

(٣) شرابٌ محذر يُستخرج من الثبات الذي منعه اسمه، ولذا يتعته بالأخضر. يُدعى أيضاً بالأسبتين. وكما تحوّلَ الحمر في القصيدة، على سبيل التضخيم، إلى بحر، والبير إلى سيل يتدحرج من أعلى الجبال، فالأسبست يتحوّل هنا إلى كاتدرائية (برونيل). ويرى سينيتر أنّ صورة "الأعمدة الخضراء" قد تحدّ أصلها في بيت من قصيدة "مطابقات Correspondances" لبودلير: "الطبيعة ممدّ في أعمدة حية..."

أنا: هذه المناظر انتهت.
ما الثَمَلُ يا أصحابي؟

بقدر ذلك، بل وأكثر،
أنا أهوى أن أتعمق في الساقية،
تحت القشدة المنفرة،
قرب الغابات المطوّفات.

٤ - الحُلم الفقير (*)

ربما كان ينتظرنني
مساءً أشربُ فيه بِدعةً
في مدينةٍ قديمة،
وأموثُ مسروراً أكثرَ:
ما دمتُ صبوراً!

لو استسلمَ عذابي،
ولو كانَ لي شيءٌ من الذهب،
أفأختارُ الشمال
أم بلدَ الكُروم؟...
- ليسَ خليقاً بنا الحُلم

ما دام ذلك بلا طائل!
ولو صرْتُ ثانيةً

(*) ها تمبير عن بدايات الحلم بالراحة الذي سيعتمق في "فصل في الجحيم" ومن الآن يجعل الشاعر يفكر بأن الخلاص هو في الرحيل بعيداً.

الرحالة القديم،
فهيئات يفتح لي
التزل الأخضر^(١).

(١) "التزل الأخضر" (الطبيعة الزخبة أو الحان الذي كان الشاعر يرتاده في صباه والذي كان يحمل هذا الاسم؛ أنظر قصيدة "في الحانة الخضراء") مقلق إلى الأبد، وهيئات للماضي من رجوع.

٥ - خاتمة(*)

اليماماتُ الرَّاجِفَةُ في المَرَجِ،
والطَّريْدَةُ الرَّاكِضَةُ المُبْصِرَةُ في الظَّلامِ،
ودوابُّ الماءِ، الحيوانُ المُستَعْبَدُ،
وأبسطُ الفِراشاتِ!... ظِماءٌ هي أيضاً.

لكنْ أنْ نذوبَ حينما ذابَتْ هذه الغِمامة التي هي بلا دليل،
- آه، محظيةٌ بكلِّ ما هوَ ندي!
أنْ نلفظَ أنفاسنا الأخيرةَ وسطَ هذا البنفسجِ الرطيبِ
الذي يُداهمُ فجْره هذه الغابات؟

نَوّار/ مايو ١٨٧٢

(*) يكتشف الشاعر أنَّ الظِّماءَ، مأساته الأساسية، يكتف جميع الكائنات، فيفكر بالدُّويان في الأشياء، ولو
بشمن الموت.

فكرة طيبة للصبح(*)

في الرابعة من صباح الصيف،
ما يزال يتواصل رقاد العشاق.
الفجر ينشر تحت الخماثل
رائحة المساء المحتفل به.

لكن هناك، في الورشة الواسعة
قرب شمس الهيسبيريات^(١)،
التجارون من قبل منهمكون،
مُشمرين عن أردانهم.

في صحرائهم الطحليّة، هادئين،
يهيئون الزخارف الفاخرة لبيوت،

(*) يشير ستينتر إلى أنّ هذه القصيدة تدكر بالعديد من عناصر رسالة بعث بها رامبو إلى صديقه إيرنست دولاتيه في حزيران/ يونيو ١٨٧٢، يحذّثه فيها عن قراءاته التي تدوم الليل كله في عرفته بصدق محاور لجامعة السوربون، وعن نزوله إلى الشارع في الخامسة صباحاً حيث يرى العمال الداهمين إلى العمل، ويؤدي اسجاره ساعات الصباح الأولى. ولكنه يحيل هنا جميع هذه المعطيات إلى مستوى أسطوري.
(١) من اليونانية * hespera * (العروب): جزر أسطورية كانت موقعة في أطراف العالم، تضمّ ساتينها ثقافات ذهبيّة. وحسب ستينتر، يبدو رامبو وهو يُعاهى هنا بين الشمس والثمار الذهبيّة لهذه الحرور.

سَيَضْحَكُ فِيهَا ثَرَاءُ الْمَدِينَةِ
تَحْتَ سَمَوَاتٍ زَائِفَاتٍ^(١).

آه، من أجل هؤلاء العمال الفاتنين،
رعايا ملكٍ بابلِي^(٢)،
أتركي، يا فينوس، قليلاً، العشاق
المتوجِّهَ أرواحهم^(٣).

وأنتِ يا ملكة الزهبان^(٤)،
هتبي للعمالِ ماءَ الحياة،
لكي تكونَ قواهم في سلام
في انتظارِ الاستحمامِ ظهراً في البحر^(٥).

(١) أي، حسب برونيل، مرسومة على السقوف الباذخة للبيوت.

(٢) أي رعايا كلِّ ملكٍ مولعٍ بالابنية الضخمة على غرار نبوخذنصر.

(٣) أي الذين يعيشون في رغد ملوكي (استمرار الاستعارة الملوكية) بالمقارنة مع العمال المستعبدين (برونيل). كما يفكر الآن جوفروا بأن من الممكن أن نفراً معنى مضراً وهو أن روحي العاشقين تضفران بالتقائهما تاجاً فرداً. وهنا تكمن "الفكرة الصباحية الطيبة" التي جعلَ منها رامبو عنواناً فصيده: أن تغادر فينوس العشاق الممزقين لتعني بالعمال المجتهدين.

(٤) يواهل محاطة فينوس، وكانت تُلَقَّب أيضاً بـ "ملكة الزعاة"، ويذكر متينمتر بأن الزاعي باريس هو الذي منحها الجائزة عندما حكَّم في جمال الآلهة الإثنت.

(٥) لما كان "ماء الحياة" يستحي أيضاً نوعاً من الكحول، فتحة من يؤوِّل البيت الأخير بمعنى أن الاستحمام المنتظر في البحر، إنَّان الظهيرة، هو التبيذ، يتاوله العمال بعد "ماء الحياة" الذي يشربونه ضَبْحاً. ستينمتر يرى أنهم ينتظرون بيساطة طلوع فينوس من الموج، الذي ولدَتْ في الأسطورة منه.

أعياد الضبر

١ - اعلام نوار

٢ - اغنية البرج الأعلى

٣ - الأبدية

٤ - العصر الذهبي

اعلام نوار^(*)

في غصون الرزفون الألفة
تموت صبحات صيد علية.
بيد أن أناشيد روحانية^(١)
ترفرق بين أشجار عنب الذيب.
فليضحك دُنا في الشرايين،
هي ذي الأعناب متشابكة.
السماء جميلة كمثل ملاك.

(*) بالرغم من عنوانها، تفصح "اعلام نوار" عن كآنة تنضاد وطبيعة هذا الشهر المعروف بأعياد الزهور.
(١) يتساءل متبنمتر إن لم يكن راسو يقصد بهذه الأناشيد الروحية النمط الشعري الذي يمارسه في القصائد الحالية، أو لعله يؤكد أن الممارسة الشعرية تمكّن من الاصطبار واحتمال المأساة.

اللازوردُ والموجُ يُصليان^(١).

أخرُجْ. وإذا ما جرّحتني شعاع
فساموتُ فوقَ الطّحالب.

أنْ نصبرَ وأنْ نسامَ
لهوَ شيءٍ بالغِ البساطةِ. ألا سحفاً لآلامي.

من الضيف المأساويّ أنا أريد
أن يشذني إلى عربة حظه^(٢).

فلأمت عيّرك يا طبيعة، مراراً،
- أقلّ عزلةً وأقلّ عدماً! -

فيما يموتُ الرّعيانُ، يا للغرابة!
على وجه التقريب^(٣) عبرَ العالم.

أودُ حقاً أن تستهلكني الفصول.

للك، أيتها الطبيعة، أستسلم؛
بكلّ جوعي وكلّ عطشي،

(١) كتب حزلياً: 'communient'، ومعناه الحزفيّ يناولان القرمان (كما في الكنيسة)، وهو تعبير يجد تبريره في 'الأناشيد الرّوحانية' المذكورة في البيت الثالث. وكما أشار إليه ألبير هنري (يذكره برونيل) فهينبي أن نلمح وراء هذه التعابير القبيحة المُعاراة للطبيعة لمسةً سخرية.

(٢) كتب: 'l'état dramatique'، والتعبير يمكن أن يعني أيضاً 'الضيف الدرامي'، أي الذي يساهم في 'دراما' الشّنة وحركة الفصول. والعرة، حسب ستيمر، تذكر معربة ثيسيس Thespis، أزل مثل ملهاة عند الإغريق. في هذه الحالة يكون الضيف ممثلاً يرجوه رامبو أن يحمله معه في عرته.

(٣) يرفض قناعة الرّعاة البلهاء التي تجعلهم يلقون الموت بصورة 'تقريبية' لا أكثر (الموت دون امتلاك وعي بالموت، بصورة من الصّور).

آه، أرجوك، اسقي وأطعمي.
 لا شيء، لا شيء يوهمني؛
 أن أضحك للأشرة هو كأن أضحك للشمس^(١)،
 أنا لا أريد الضحك لأي شيء؛
 وليكن نكد الطالع هذا طليقاً^(٢).

نزار/ مايو ١٨٧٢

(١) لا يريد أن يضحك بوداعة لا للشمس ولا للمائلة، كما يفعل الطفل أمام ذويه أو خلفي النال أمام مشاهد الطبيعة

(٢) أي مقصوداً لذاته ومتقبلاً لشرطه (برونيل).

اغنية البرج الأعلى (*)

شباب مُتَبَلِّ
مستعبد لكل شيء،
أَوْ، بِدَمَائِهِ (١)
ضَبَعْتُ حَيَاتِي.
أَوْ، فليأت
زمنُ هُيامِ القلوب (٢).

(*) هذه الأغنية تندرج هي أيضاً، حسب سينمتر، في تجربة الضمير التي كان رامبو يعيشها في تلك الفترة. هي كلمات إنسان يترقب، يسكنه بأس من يترصد ويتنظر تحولاً ما، ولكن الممارسة الشعرية تساعد في تخفيف ألمه. ويُذكرنا *البرج* (الذي سيرفقه رامبو في القصيدة إلى مستوى رمز محوري) بالبرج الضمير في بيت إسكافتي الحارة، الذي أمضى فيه هولدرلين Hölderlin النصف الثاني من حياته، معزلاً وهادئاً. كما يذكر القارئ الفرنسي البرج الذي صعدت إليه 'آن Anne'، حماة بارب-بلو (ذي اللحية الزرقاء) في حكاية شارل پيرو Charles Perrault المعروفة، يوم أراد بارب-بلو قتل زوجته، أي شقيقته، ومن هناك راحت تترقب وصول شقيقها اللذين سيفتلان صهرهما الشفاح.

(١) يشير البعض إلى كون رامبو اضطر، في تلك الفترة، إلى العودة إلى شارلغيل، بطلب من فرلين الذي قرّر استئناف حياته الزوجية. ينبغي في اعتقادنا تجاوز القراءات المنطلقة من السيرة والتفكير بأن الشاعر يقصد هنا الحياء وروح الدماعة (وربما شيء من الضعف)، هذا كله الذي منعه من أن يغير شرطه بالصورة التي كان يهفو إليها.

(٢) أشار إيزامار إلى أن رامبو يحاكي هنا ويحور لازمة أغنية شعبية يغنيها الفلاحون لاستمجال نضج نبات الشوفان من أجل حصاده، تقول: *يا شوفان، يا شوفان / ليأت بك الطقش الطيب*.

قلتُ لنفسي : ألا اتزكى^(١) ،
ولا يرك أحدٌ :
ومن دون وعدٍ
أشدُّ الأفراح .
وأنتِ يا عزلةً مهية^(٢)
لا يُوقئُك شيء .

من الصبر ذقتُ
ما لن أنسى ؛
المخاوفُ والآلامُ
إلى السماء رَحَلَتْ .
والظمأُ الفاسدُ
يُظلمُ عروقي .

كمثلِ المَرَجِ ،
للتسيان يُهَجَرُ ،
ويكبرُ ويُزهرُ
بخوراً وزواناً^(٣) ،

(١) يلاحظ القارئ الشحنة العامة أو اليومية في لغة بعض أبيات هذا القسم كله . شحنة مقصودة من رامبو ،
بها يقرب بوجه الشعري من المستوى المباشر للتحرية ، وقد حرصنا على المحافظة عليه في الترجمة .
(٢) أي ، حسب برويل ، عركته هي السرح الأعلى الذي هو الآن محبوس فيه ، والذي يرمز إلى كل المهانات
التي تجزّعها هو .
(٣) أي أنه يزهر بالثغ والسمين .

وسط الطنين الصارخ
لمائة ذبابة قذرة.

آه، الترملمات الألف
للزّوج الفقيرة
التي لا تملك
سوى صورة سيدتنا!
أترانا نصلي
للعذراء مريم؟^(١)

شباب مُتَبَطِّل
مستعبد لكل شيء،
آه، بدمائه
ضبيعتُ حياتي.
آه، فليأت
زمنُ هيامِ القلوب.

نوار/مايو ١٨٧٢

(١) "الترمّل" (الترمل العشقي وليس بمعنى موت الزوج أو الزوجة) مفردة فرليّة بامتياز. ولعلّ رامبو يعيه تعبير "الزوج الفقيرة"، لا سيما وأنّ "العذراء الحمقاء" التي تحمل، في "فصل في الحميم"، بعض ملامح فرلين، تُردّد: "أنا أرملة...". معروف أيضاً أنّ فرلين، بعد انقطاع علاقته برامبو، عاد إلى الإيمان وصار يتمشّح حاملاً مسيحية دينية. رامبو يعلن هنا عن عدم انتمائه إلى العقليّة التقويّة السائدة في الشعر القديم والكثير من شعر معاصريه.

الأبدية(*)

إنها قد استُعِيدَتْ
ما هي؟ - الأبدية.
هي البحرُ يمضي
والشَّمْسُ.

أَتَيْتُهَا الزَّوْحُ الحَارِسَةُ^(١)
فلنهمسُ ببوح
الليلِ المُلغَى^(٢)
والنَّهَارِ اللَّهَابِ.

من نداءاتِ البَشَرِ،
روثباتِ العمومِ،

(*) في هذا الاختبار العصيب، يبحث رامبو عن دواء للذء الذي يمزّبه. وحسب ستينمتر، يبدو وهو يجد هنا بعض عزاء: من أعلى البرج الذي يصوّر نفسه متقلّاً فيه، تلمح روحه 'الحارسة' لحظة الفجر، هذا الزّمن المكتمل الذي يُطلق علامة الأبدية.

(١) كما لو كانت ما تزال موجودة في البرج الأعلى الموصوف في القصيدة السابقة (برونيل).

(٢) أي الذي بذده طلوع الشَّمْسِ.

هِيَ ذِي أَنْتِ تَحَرِّرينَ
وَتَطْيِيرِينَ وَفَقًّا^(١)...

مَا دَامَ مِنْكَ وَحْدُكَ^(٢)
بِأَجْمَرَاتٍ حَرِيرِيَّةٍ^(٣)
يَنْبَعُثُ الْوَاجِبُ
دُونَ أَنْ نَقُولَ: أَحْيَا^(٤).

هَنَا مَا مِنْ رَجَاءٍ
وَلَا مِنْ جَدِيدٍ^(٥)؛
أَنْ نَعْلَمَ وَنَصْطَبِرَ
لَهُوَ عَذَابٌ أَكِيدُ.

-
- (١) العبارة مبثورة عن قصيدتين لهما يندمى في البلاغة العربية "الاكتفاء"، أي لأنها مفهومة من سياقها. فبعدما كان المتكلم يتحرك استجابةً لنداءات الآخرين، هوذا يطلق بمقتضى إرادته ووفقاً لمشيقته هو.
- (٢) لا يقول "أحياً" ما دام الزمن، كما يوضح برونيل، ألغى وما دامت الأبدية استُعيدت بتضايف الشمس والبحر.
- (٣) ينبعث بالرقّة وفي الألوان ذاته باللهب امتزاج ألقي الشمس والبحر (برونيل).
- (٤) الضياغة التي منحها رامبو لهذا المقطع لدى استعادته له في "فصل في الجسم" أكثر وضوحاً. يقصد بالواجب الحديد المبتق في فكره بفضل لحظة الأبدية هذه عيش اللحظة بذاتها ولذاتها كما يعبر سينتير. الأبدية هي الحاضر الخالص أو سرمديّ الذي ينبغي أن يتفرّغ له المرء نفسه.
- (٥) كتب باللاتينية: ornetur، ومعناها "سُوِّد"، فيكون معنى البيت: "ولا ما سُوِّد". فهو لم يعد يفكر بولادة جديدة ولا ينتظر حدثاً ما، ما دام نذر نفسه لأبدية اللحظة بالشكلة الموصوفة أعلاه.

إنّها قد استُعِيدَتْ
ما هي؟ - الأبدية.
هي البحرُ يمضي
والشمسُ.

نوّار/ مايو ١٨٧٢

العصر الذهبي (*)

أحد الأصوات،

ملائكي أبدأ

- هو أنا نفسي -

يُشرح بصراحة أسبابه.

هذه الأسئلة الغفيرة

إذ تشعب

لا تجلب في العمق

سوى الثقل والجنون؛

إعرف هذه الشاكلة

البالغة السهولة، الغامرة المرح:

موجة، فحسب، ونبات

وهي ذي أسرتك^(١).

(*) كما في القصيدة السابقة "ملهاة المطش"، تتكلم هنا أصوات داخلية عديدة، ملائكية أو غير ملائكية، تتنازع دواخل رامبو وتشعره بشيء من اللال، وإن كان يبدو، حسب مستنز، عاقداً المزم، هن قناعة أو عن نعب، على الإصغاء إلى تصائح صوته الحميم والتلازم والفترة السليمة.

(١) يطرح هذا الانتماء إلى بساطة الطيعة بديلاً للأسئلة التي يطرحها الصوت (أنا، الأخرى؟ أم أنا، القديمة؟) والتي لا تنفرد إلا إلى السكر والجنون.

ثم إنه يغني. آه،
مرحاً وسهلاً،
بالعين يرى ...^(١)
- ومعه، أنا، أغني.

إعرف هذه الشاكلة^(٢)
السهلة، المرحّة؛
موجة، فحسب، وثبات
وهي ذي أسرّتك! ... إلخ...

ثم يأتي صوت،
- فلانكي! -
هو أنا نفسي،
وبصراحة يشرح أسبابه:

وعلى الفور يُغني:
كمثل أخٍ للأنفاس:
بنير ألماني^(٣)،

(١) بدلاً من الهلوسات المدوّخة، يحلم الشاعر بصفاء ما، شيء يرى بالعين المجردة.
(٢) كتّيب tour، وتدلّ لفردة على شاكلة في السلوك كما على شاكلة في الغناء، والمعنيان متكافئان.
(٣) كان رامبو، مثلاً من صديقه دولانيه، ينسخر من هذا التبر أثناء احتلال بروسيا الألمانية لجزء من فرنسا يصمّ منطقة الشاعر. ويرى برونيل أنّ من الممكن أيضاً التفكيرها بالتبر النافذ في الأورما الألمانية كما يدّكر مستمتر بأن بطل "ملاك الغرابية"، أفصوصة أدغار ألن بو التي لا بدّ أن يكون رامبو قرأها مترجمة سودليير، يتكلّم بلكنة ألمانية.

ممتلئ ولاهب :

العالم فاسد؛

أو يدهشك هذا!

عش، وإلى النار ارم

نكد الطالع، المظلم هذا^(١).

يا لقفصر الجميل!

ما أجلى حياتك!

من أي زمن أنت؟^(٢)

آه يا طبيعة أميرة

لأخيना الكبير^(٣)! إلخ...

(١) يرى ستينتز هنا عودة إلى فكرة التطهر بالشمس، السائدة في القصيدة السابقة "أبدية".

(٢) الإجابة يقدمها العنوان: من العصر الذهبي. ويرى ستينتز في هذه العودة إلى حقبة أسطورية، كما إلى فكرة الأبدية، محاولة لمداواة الروح من آلام الزمن. ومن هنا فلا معنى في نظره للبحث عن قصور أو قلاع مخصوصة يكون رامبو نكّر بها، كما لا معنى لإحالة الصورة إلى "منازل الروح" كما لدى المتصوفة القديمة ماريا تيريسا الأبيانية، فالقصور أو القلاع مجاز أساسي لدى رامبو وموضع طوباروني يروي فكرته عن السعادة.

(٣) يرى بعض الشراح في هذه "الطبيعة الأميرة" إشارة ساحرة إلى اسم شارع أقام فيه رامبو لفترة باريس هو شارع "السيد الأمير (Rue Monsieur-le-Prince)". وكما يشير إليه ستينتز، فهذه المحطيات قد قضى عالم رامبو (وعلى هذا الأساس نشير إلى بعضها) ولكن لا يمكن احتزاله إليها. بروسل يرى أن هذا التعبير يشير إلى "صفوة" صداقية أو روحية يريد رامبو الاندراج فيها بدلالة التحزير من المحوم الذي يكرس له الأبيات التالية.

أنا أيضاً أغني :
يا شقيقاتِ عديداً ! يا أصواتاً
غيرَ عمومية! ^(١)
ألا أحيطيني
بمجدٍ خجول..... إلخ.

حزيران / يونيو ١٨٧٢

(١) هو التحزّر من "وشات العموم" و"بدعات البشر" الذي سبق أن تكلم عليه في "الأبدية".
و"الشقيقات" تنعت هنا الأصوات الدّاخلية ولا تنفي الأخوات العلنات.

زوجان فتيان(*)

الحُجْرَةُ مفتوحة على سماء فيروزية،
لا مكان: خزائن وصناديق؛
في الخارج، الحائط مغطى بِزَراوُند^(١)
ترتج فيه لثاث عفريت.

ما أشبهها بالعاب جن،
هذه الإنفاقات والفوضاوات العبيثة!
إنها الجنية الإفريقية تجلب
في الأركان الزخارف وثمار التوت^(٢).

(*) كان رامبو في تاريخ كتبه هذه القصيدة مقيماً في 'فندق كلوني' Hôtel Cluny المجاور لجامعة السوربون بباريس. وقد اعتقد البعض أنه يستهدف هنا علاقته بفرلين أو علاقة الأخير بزوجته ماتيلد. اعتقاد كهذا يعمى أمام الأبعاد الأسطورية التي تنضمها القصيدة. يبدو رامبو، حسب ستيمنتر، وهو يتطلع من نافذة مفتوحة ويتخيل شابين حديثي العهد بالزواج، نهال عليهما شتى أنواع اللغات والأرواح الخبيثة.

(١) نبات متعرض يستخدم معفه للزينة. ويفسر ستيمنتر 'لثاث العفريت' اللامعة عبزه بكون أحد أنواعه يحمل اسم 'أصابع الشيطان'. وطالما عمل رامبو بالتداعيات، المعنوية تارة والصوتية طوراً.

(٢) ربما كنا هنا أمام تداعٍ ذي طبيعة لونية: فالجنية الإفريقية، أي السوداء، تأتي، حسب ستيمنتر، بثمار تحمل لونها هي.

[نساء] عديدات يدخلن، مريئات ممتعضات،

في دوائر من الثور في صالات الطعام،

ويمكثن! غائبان هما الزوجان،

ليس تماماً^(١)، ولا شيء يحدث.

الزوج تخونه الريح

في غيابيه هنا الوقت كله^(٢).

وثمة حتى أرواح مائتة خبيثة

تسلك لتجول في مدارات المخدع.

في الليل، الليل الصديق!، سيستقبل القمر العسلي^(٣)

ابتسامتهما، وبألف عشاوة نحاسية

يملا السماء، ثم سيكونان

في مواجهة الفأر الماكر^(٤).

(١) كتب حزقيّا "لا بصورة جادة" *peu sérieusement*، مما يعني أنهما لا يعيان حقاً

(٢) تحونه بأن تعد إلى محده وتحتل مكانه في فراشه. ألسنة للريح.

(٣) يلعب، حسب برويل، على المعنيين الضريح والمجاري لتعبير *June de miel*، أي القمر الذي هو بلون العسل، وشهر العسل. بمعنى الأول مرشح، لأن البيت يقع في ساق وصف، إلا أن اللعب على الكلام يظل عاملاً حلاله.

(٤) لا أحد شخص ما يشير إليه هذا الفأر الماكر، لكن من الواضح أن فيه إشارة إلى مفاجأة غير سارة أخرى تدهام هذا البيت الزوجي الذي تسلك إليه وتجول فيه عناصر مشؤومة عديدة.

- إن لم تأتِ بُعيدَ صَلَواتِ العصر
نارُ مفاجئة، كمثُلِ إطلاقِ بندقيّة^(١)،
- فيها أطيافاً مقدّسةً وبيضاء من بيت لحم،
تعالِي لتسحري بالأحرى زُرقةً نافذتهما^(٢)

٢٧ حزيران/ يونيو ١٨٧٢

-
- (١) يرى برونيل في هذه النار المفاجئة إدخالاً لفكرة الموت الذي قد يأتي ليدمر سعادة هذين الزوجين.
(٢) يرى برونيل أنّ راسمو، بعدما تقدّم باحتمالات عديدة، حرافيّة وعمليّة، للمخاطر التي يمكن أن تهدّد
عش الزوجيّة هدا، يستدعي في الحتام محاطر ميتافيزيقيّة ويدعو أطياف المسيحيّة لمداخمة الزوجين
الثابيين. هذا يعني أنّ السحر يؤخذ هنا بمعنى سلبيّ، معنى الرّزية المؤذية. ستيمر يرى في
"الأطياف" طيفين اثنين، هما طيفا مريم وجوزيف، العريستين الفتيّين. وفي هذه الحالة يكون راسمو
مطالِباً لعريسته، عن سخرية أو شفقة، محض صلاة، كما يفعل في قصيدته "المعار".

[بروكسيل]*

تموز، جاذة الوصي.

شتلات قطائف^(١) [تمتد] حتى

قصر جويتر الجميل^(٢).

- أعرف أنك أنت من تمزج

بهذه الأماكن زُرقتك شبه الصحراوية!

وكما كان للورد وصنوبر الشمس

وللعرائش هنا ألعابها المسورة،

فللأرملة الصغيرة قفص^(٣)...

يا لها من

(*) لا نحمل هذه القصيدة عنواناً بالأصل، ويبدو أنها كُتبت عندما بدأ رامبو وفرلين جولتهما في بلجيكا. وبالرغم مناعتورها من غموض مرقه إلى عدم تحقق الشراح من هوية الأشخاص الذين يشير إليهم الشاعر، فهي تعرب عما دعاه جان-بيار غيوستو بلحظة توازن أو سعادة نادرة نلمح أثرها في بناء الأبيات وهي شيوخ نوع من تداعي الخواطر سينامي في كتابة "إشراقات".

(١) القطيفة نبتة أرجوانية اللون تُدعى أيضاً "سالف المروس"، يعني اسمها اليوناني الأصل (amarantes) "المالعات"، ولعل هذا هو ما قاد إلى استحضار جويتر (زفس) في البيت التالي.

(٢) يرجح الشراح أن رامبو يشبه بقصر جويتر القصر الملكي البلجيكي أو قصر الأكاديمية في بروكسيل. والأرجح أن ضمير المخاطبة في البيت التالي موجه إلى جويتر.

(٣) قد تشير هذه الأرملة الصغيرة في قصصها إلى طائر (ورامبو بصفت في هذا المقطع حديقة) أو قد يُحيل إلى اعتقال فرلين بعد إطلاقه النار الشهيرة التي أصاب بها، في لحظة غضب، رسغ رامبو، في العاشر من تموز/ يوليو ١٨٧٣، وهذا يعني أن القصيدة كُتبت في الأيام القليلة التي أمضاها رامبو في بروكسيل بعد الحادث المذكور.

أسراب عصافير! آه، إياو، إياو! ...^(١)

- منازل هادئة، أهواء عتيقة!

مسرح صغير للمجنونة حُبًا^(٢).

بعد قضبان الورد اللدنة، هي ذي

شرفة ظليلة وواطنة لجولييت.

- إسم جوليت يُذكرُ بهنريت^(٣)،

محطة ساحرة لسكك الحديد

في غور جبل كما في غور بستان

حيثُ يرقصُ في الهواء ألفُ شيطانٍ أزرق!^(٤)

مصطبة خضراء تُغني إزاءها على القيثارة،

في فردوس العاصفة، الآيرلندية البيضاء^(٥).

(١) يُقلد نثر المصامير.

(٢) يرى أنطوان آدم وبرونيل أن هذه المجنونة حُبًا (أي المحنونة باعثة من حبتها) هي أوفيليا، بطة "هاملت" لشكسبير، ثم إن جوليت ستذكر في بيت لاحق، مما يعني أنها في سياق شكسبير. وقد يكون عرض من مسرح صغير رآه راسو في بروكسيل أو رأى إعلاناً عنه هو الذي فجر في ذهنه هذه الصورة

(٣) يعمل راسو هنا بالتداعي الصوتي (الانتقال بين الأسماء لشبهها في التطق)، يفكر بهنريت بعدما ذكر بجولييت. يوحي البيت التالي بأن هذا الأخير اسم محطة، ولا وجود لمحطة بهذا الاسم في بلجيكا. ويُحيل جاك جنغو Jacques Gengoux (يذكره برونيل) اسم هنريت إلى بطة مولر في مسرحيته "النساء العالمات" *Les Femmes savantes*. واضح أن القصيدة تدور في أحواء فتطاسية ومسرحية.

(٤) الأرجح أن صورة الشياطين الزرق تحيل إلى دخان القطارات. فكر البعض باستيحاء للتعبير الإنجليز *blue devils*، الذي يفيد المعنى نفسه ويُستعمل على سبيل المجاز الهواجس والأفكار السود، ولكن لا وجود في القصيدة لنثل هذه الأفكار.

(٥) تعذر تشخيصها، وفردوس العاصفة يُحيل إلى السماء، في اتجاهها تغني الآيرلندية.

ثم، من صالة الطعام الغوايانية^(١) تنتهي
ثرثرة أطفالٍ و[صخب] أفاص.

نافذة الدوق^(٢) تُذكرني
بسم الحلازين والبُقس^(٣)
الراقِد هنا في الشمس. ثم إن هذا
مفرط الجمال! مفرطاً هو! لنسكت.

- جادة بلا حركة وبلا تجارة،
سكتت فيها كل مأساة وكل ملهاة،
يا هذا الحشد لمشاهد بلا انتهاء^(٤)،
إنني أعرفك، وصامتاً أعجب بك.

(١) نسبة إلى غوايانا، مقاطعة فرنسية من وراء البحار سبق ذكرها، معروفة بنباتاتها الاستوائية وسجنها الشهير الذي كانت فرنسا تبعث إليه بالمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة. بها يشبه رامبو صالة طعام مغلقة على ساكنيها، ويشير الشراح إلى أنه كان هناك بالفعل مدرسة داخلية للبنات في "جادة الوصي"، التي يستحضرها رامبو. منذ بداية القصيدة، كل مكان هنا مسور، واعتقالي.

(٢) شرفة قصر الدوق والأمير شارل دارميرغ.

(٣) البقس نبات يُستخدم للزينة، رمز المذاق. ويحب الحلازون العيش وسط هذا النبات. وفكرة السم آتية، حسب ستينمتر (محادثة شخصية مع المترجم) من كون الحلازون ساماً بالفعل إذا ما أكل قبل تنقيعه لساعات حتى يُفرغ ما في داخله. أنا لماذا يتذكر رامبو هذا السم أمام نافذة الدوق، فربما كان ذلك، حسب ستينمتر أيضاً، بسبب كلمة غالية تشكل مفتاح هذه الأحجية (ورامبو مولع بالأحاجي): منطقة "بورغندة" Bourgogne الفرنسية مشهورة بحلازينها الشهية، و"دوق بورغندة" أحد الألقاب المعروفة. فيكون اسم المنطقة الغائب هو الأصره بين الحلازون والدوق.

(٤) يزول التناقض بين لا نهائية هذه المشاهد وكون الحادة موصوفة في البيتين السابقين بأنها ساكنة تماماً إذا ما فكرنا، كما يدعو إليه برويل، بأن هذه المشاهد هي هذه التي تتداعى في مخيلة رامبو المشهد الخارجي يثير مشاهد داخلية كثيرة.

أراقصة شرقية هي؟(*)

أراقصة شرقية هي؟ ... أستنهأُ كالأزهار الميتة...

في أولى السَّويعَاتِ الزُّرْق^(١)

أمام المدى الرَّائِعِ الَّذِي تُحَسِّنُ فِيهِ

بِالْمَدِينَةِ الْوَافِرَةِ الزَّهْرُ نَبْعُ بَارِيحِهَا!

هذا مُفْرَطُ الْجَمَالِ! مَفْرَطُ الْجَمَالِ! وَلَكِنَّهُ ضَرُورِي

- لِلصِّيَادَةِ وَأَغْنِيَةِ الْقِرْصَانِ^(٢)،

وَمَا دَامَتِ الْأَقْنَعَةُ الْأَخِيرَةُ^(٣) مَا بَرَحَتْ تَوْمِنُ

بِالْأَعْيَادِ اللَّيْلِيَّةِ فَوْقَ الْبَحْرِ النَّفْيِ!

تموّز/ يوليو ١٨٧٢

(*) لعلّ الراقصة هنا هي المدينة، التي يتأملها في الليل (لندن؟ أم بروكسيل؟)، وشساءل إن كانت ستختم مع الفجر كمثل حركات الراقصة الشرقية، والأزهار التي كانت فيما مضى أزهاراً. وقد استُخدم للراقصة الشرقية المفردة *almée*، وهي آتية من العربية "عابلة" (وما تزال الراقصات في مصر يُدعى "عابلات"). وأصل هذه التسمية أن هؤلاء الراقصات كان مطلوباً منهن أن يرقصن ويرتجلن أياً ويُعرّبن عن معرفة بأشياء كثيرة.

(١) أي أولى ساعات الصباح.

(٢) إحالة ممكنة إلى "القرصان" ليايرون، كما أن فيردى وضع في الموضوع أوبرا (١٨٤٨).

(٣) بالأقنعة يُكنّى، حسب برونييل، إلى حاملها، ويُشير إلى أجر من يعادرون الحمل من بين المحتملي المتنكرين ويظنون بالتالي يحتفظون بذكراه القوية.

أعياد الجوع^(*)

على ظهر جِمَارِكِ، يا آن، يا آن^(١)،
يَهْرُبُ جوعِي.

إن كنتُ أَشتهي فلن أَشتهي^(٢)

إلا التُّرابَ والأحجار.

دُنْ! دُنْ! دُنْ! دُنْ! إني أَتَغَذَّى من الهواءِ
والصُّخْرِ والأَرْضِ والحديد.

(*) هذه القصيدة مكتوبة كأغنية، مع لازمة تنكّر في بدايتها ونهايتها. جوع رامبو معترّعه ها بصيغة الجمع، وهو يبدو أساسياً، كمثّل عطشه الموصوف في "أعياد المطش"، بغتذي منّا لا يمكن التهامه، الحجارة والأصوات، ويغير، كما يرى سينمتر، عن رعة في الانصهار والعناصر.

(١) بين إسم الفتاة Anne واسم الحمار بالفرنسية Anne حناش بدعم سحرية الشاعر المزة من ذاته. يرى فيها جاك راسير صورة أخرى عن الأخت المُحبّة، هذه التي يمكنه الهرب برفقتها. ويمتكر سينمتر بالأحرى باستعادة لأن، حماة بارب-بلو ("دي الملحّة الزرقاء")، في حكاية شارل بيرو المعروفة والتي لحصناها في حاشيتنا التعريفية لـ "أغنية البرج الأعلى" (صعدت أن إلى أعلى البرج ومن هناك راحت ترصد وصول شقيقها ليخلصاً شقيقتها من يدي زوجها الذي كان يوي قتلها كما فعل بزوحاته السابقات). وكما في القصيدة المذكورة، يواصل رامبو هنا التوقيع على موضوع الترضد والضّر والانتظار.

(٢) كتب رامبو المفردة goût بحرف التاج، فهي ذات معانٍ عديدة وتدلّ على مذاق الشيء وعلى الميل إليه وعلى الاشتها بمعنيّه الحسدي والزوحي، وهو يتحوّل هنا لدى رامبو إلى نهم شديد.

حَوْمي يا مجاعات^(١)، كُلِّي يا مَجاعات،
من حَقْلِ الأصوات!
ومن السَّمِّ اللَّطِيفِ اللَّاذِعِ،
سَمِّ اللَّبْلَابِ؛

الحصى التي يُكسِّرُها فقير،
الأحجارُ العتيقة أحجارُ الكنائس،
الحصى، بناتُ الطُّوفان^(٢)،
أرغفةٌ منشورةٌ في الوديان الزَّمادية!

مَجاعاتي كَسَّرَ هَوَاءُ أَسْوَدَ؛
هي اللَّأزُورُذُ المِرنان؛
- إنَّها المَعِدَةُ تجذبني جذباً،
إنَّها الشَّقاء.

على الأرضِ طلعتِ الأوراقُ:
ذاهبٌ أنا إلى لبابِ الفاكهةِ البانِعِ.

(١) إستخدام رابو الجمع ("جوعات")، جمع لا يمكن إغفاله، فيه يشير إلى أنَّ لجوعه وجوهاً عديدة، فهو ليس جوع الجسد وحده. أثّرنا نحن "مجاعات" لأنّها سائغة أكثر.

(٢) نلميح، حسب برويل، إلى أسطورة ذوكاليون وبيزا هي رواية الميثولوجيا الإغريقية للطوفان: التاجيان الوحيدان يرميان وراءهما حصى تولد منها البشرية الجديدة.

فِي قَلْبِ الْأَنْثَامِ أَقْطَفُ
بِنَفْسِجَاتٍ وَخَسَّ نَعِجَةً^(١).

عَلَى ظَهْرِ حِمَارِكِ، يَا آنُ، يَا آنُ
يَهْرَبُ جُرْعِي.

(١) واضع أنه يصف هنا مقدم الربيع. واسم البنفسج (violette) وحنّ التمتع (doucette) وصعة * الباع (blette) تشكل تجاوبات صوتية وقوافي داخلية تُحَسِّن "حقْل الأصوات" المذكور في بداية القصيدة، وقد لا تخلو من سخرية لرامبو من شعره السابق.

[إسمع كيف يثغو]

إسمع كيف يثغو^(١)

يجوار السَّط

في نيسان، غصن

البازلأء، الأخضر

في بخاره الجلي!

صوب «فويه»^(٢) ألا ترى

رؤوس قديسي أمس

تتحرك...

بعيداً عن الرّحى الأليقة

والسُقوف الجميلة ورؤوس البحر،

(١) ليس تاريخ كتابة هذه القطعة بالمحدد. يجمعها الشّراح بشعرية قصائد رامبو العائدة إلى الشهور الأولى من ١٨٧٢. يبدو رامبو هنا وهو يتأمل القمر في المساء ويرى إلى رؤوس قديسين من الماضي وهي ترتسم في هالة نوره. وقد رأى فيها شعراء عذبون محاكاة ساخرة للثغائية التي كان فرلين يعمل على إشاعتها في قصائده المكتوبة في الفترة نفسها في مجموعته الشعرية "أغانٍ عاطفية بلا كلمات" *Romances sans paroles*

(٢) كتب: Phœbé، وهو اسم القمر لدى الإغريق القدماء، وكذلك لدى الشعراء الرناسيين. يستحده هنا عن سحرية.

هؤلاء الشيوخ الأعزاء يُريدون
شراب المحبة الماكر هذا...

لكن لا هو بالعيدي
ولا هو بالكواكبي!
الضباب المتضوع
من الأثر الليلي هذا^(١).

مع ذلك يقون،
- صقلية وألمانيا،^(٢)
في الضباب الكثيب هذا
والشاحب، تماماً^(٣)!

-
- (١) "العيدي" (أو "الاحتفالي") و"الكواكبي" و"الضباب" من المفردات المتواترة لدى ثرلين، وهي في نظر رامبو من عناصر الشعر القديم التي يريد هو أن يحضنها لمفعول السحر الجديد ("شراب المحبة الماكر" في نهاية المقطع السابق) الذي يطر هو به.
- (٢) لعله يقصد بهما الجنوب والشمال، فيكون العالم كله مشمولاً بمشهد الضباب.
- (٣) "الشاحب" و"الكثيب" هما أيضاً من مفردات ثرلين التمثيلية ومن علامات نزعه العاطفية المفرطة.

ميشيل وكريستين^(*)

يا للأسف لو هَجَرَتِ الشَّمْسُ هذه البِقَاع!
أَهْرُبُ أَيْهَا الطَّوْفَانُ الجَلِي! هِيَ ذِي ظِلَالِ الطَّرَقَات.
في بَاحَةِ التَّشْرِيفَاتِ القَدِيمَةِ وعلى أَشْجَارِ الصَّفَصاف
تُلْقِي العاصِفَةُ في البَدَمِ قَطَرَاتِهَا الثَّقَالَ.

يا مائَةَ حَمَلٍ، ويا أَيْهَا الجنودُ الشُّفْرُ، جنودَ الأَغْنِيَةِ الرَّعْوِيَةِ^(١)،

(*) لا تعتبر هذه القصيدة من روائع رامبو، ولكنها تكشف عن بعض عالمه الفكري، وعن هاجس متواتر لديه: زحف بربري يكتسح الغرب (هنا فرنسا) وحينئذ إلى بلاد الغال، فرنسا الوثنية، في جهود الأغنية الرعوية بما هي جنس أدبي ربما هي شاكلة وجود. تتميز القصيدة بقدر كبير من الغموض ناتج من امتزاج المستويات (الدائية، والسياسية، الجغرافية والميتافيزيقية) وتسودها منوئات صراعية (الأهليون والبرابرة، الغاليون والفرانكيون، الجملان والذئاب). كما يرى الشاعر پيار-جان جوف Pierre-Jean Jouve في خلفيتها الصراع الفرنسي-الألماني. أما العنوان، فمحير لأنه مكون من استين غفلين. بعض الشراح استندوا إلى قول رامبو في "فصل في الجميم": "كان عنوان مسرحية ترفيحية ينصب الزعب أمامي"، وإلى الانطباع الذي يوفره هو في العمل نفسه بأنه يستمد إلهامه من مصادر شتى، من أكثرها سمواً إلى أكثرها عادية، وأحالوا العنوان إلى مسرحية ترفيحية تحمل العنوان ذاته، كتبها سكريب Scribe وعُرضت للمرة الأولى في ١٨٢١ واستمرت في العقود التالية تلقى نجاحاً جماهيرياً، ويُرجح أن يكون رامبو، وكان يحب المسرح الترفيحي، على معرفة بها. تدور أحداث المسرحية إبان حروب نابليون بونابرت، وتصور فلاحاً اسمه ميشيل وخطيبته، واسمها كريستين، والتضحية التي يقوم بها الجندي ستانيسلاس من أجل سعادتهما. وهذا كله، إن صح أنه يقيم وراء القصيدة، يمضي أمام رؤية رامبو لعالم زوجين شائين (كما في القصيدة "زوجان فتيان") يواجهان، كما يرى إيف رويول، تهديد غزو بربري يكتسح العالم القديم الذي يملكته رامبو أينما مقى.

(١) الجملان والجنود الشفر (سكان فرنسا الغالية القدماء) يراهم المتكلم في الغيوم. وشيئاً فشيئاً تتشكل عناصر الأغنية الرعوية القديمة. الذئاب والزاعي والقطيع، إلخ. (ستينتر).

أَهْرُبُوا مِنَ الْخَلْنَجِ الْمُتَضَائِلِ وَأُنَابِيْبِ الْمَاءِ!
السَّهْلُ وَالْمَرْجُ وَالصَّحَارَى وَالْآفَاقُ
يَلْفُهَا غَسِيلُ الْعَاصِفَةِ الْأَحْمَرِ!

يَا كَلْباً أَسْوَدَ، وَيَا رَاعِياً أَسْمَرَ تَجَوَّفُ [فِي الرِّيحِ] عِبَائَتَهُ،
أَهْرُباً مِنْ سَاعَةِ الْبُرُوقِ السَّمَاوِيَّةِ؛
أَيُّهَا الْفَطِيحُ الْأَشْقَرُ، مَا إِنَّ يَطْفُو الْكَبْرِيثُ وَالظَّلَامُ^(١)،
حَاقِلِ الثَّرْوِ إِلَى مَلَاجِئِ أَفْضَلِ.

أَنَا، أَنَا يَا مَوْلَايَ! هُوَذَا فَكْرِي يُحَلِّقُ!
وَرَاءَ السَّمَوَاتِ الْمُغْلَقَةِ بِالْحُمْرَةِ،
تَحْتَ غَيُومٍ فَضَائِيَّةٍ تَغْدُو وَتَطِيرُ
فَوْقَ كُلِّ هَذِهِ السُّوْلُونَاتِ^(٢) الطَّوِيلَةِ كَسَكِّ حَدِيدٍ.

هُوَذَا أَلْفُ ذَبِّ وَأَلْفُ بَذْرَةٍ وَحْشِيَّةٍ
تَجْرُفُهَا، لَا بَدُونِ حُبِّ لَلْبَلَابِ^(٣)،
هَذِهِ الْهَاجِرَةُ الْقِيَامِيَّةُ^(٤) الْعَاصِفَةُ

(١) أي، حسب برونييل، لون العاصفة والاحتها الجهشيان.

(٢) يجمع هنا "سولون" Sologne، وهي منطقة في جنوب الموحس الباريسي تصب فيها نهيرات عديدة، ويفررها غالباً الطمى التازل من سلسلة الجبال الوسطى، فهي تشكّل سهلاً لا يخلو من الغابات والمستنقعات. وهي أيضاً تدخل في الأجواء الرعوية التي يتخللها المتكلم.

(٣) يعدها رامو بنة خطيرة لأنها سامة، فهي أيضاً ممّا تأتي به هذه الهاجرة الحلى المواصف. كأنه يقول: "تجرّفها، دون أن تنسى اللّلاب".

(٤) يعتمها حرفياً بالدينية لأنها، كما يرى مرويل، ظهيرة قيامة.

على أوربّا العتيقة التي ستغدو فيها زُمَر [بربريّة] كثيرة! ^(١)

بعد ذلك، ضوء القمر! في كلّ مكانٍ هي الأرض البوار،
المُحاربون، بِجباههم المُحمّرة تحت السّموات السوداء
يُسافرون على ظهور جيادهم الشّاحبة، بطيئاً!
الحصباء ترنّ تحت [أقدام] هذه الغُصبة الشّمس!

- وهل سأرى الغاب الأصفر والوادي الجليّ ^(٢)،
والزّوجة الزّرقاء العيّن، والرّجل الأحمر الجبين، - آه يا بلاد الغال ^(٣)،
وحمل الفصح الأبيض عند أقدامهما العزيزة،
- ميشيل وكريستين، - والمسيح! - نهاية الأغنية الرّعوية ^(٤).

(١) هي، كما يذكّر به برونيل، أسطورة البرابرة التي شغلت أدياء القرن التاسع عشر كثيراً، وهذه الزُمَر تشكّل طوفاناً جديداً ينافس الطوفان الفعليّ المذكور في بداية القصيدة. أمّا "أوربّا العتيقة" فنذكر، كما يشير إليه ستينتز، بـ "أوربّا ذات الحواجز القديمة" التي يكتفى إزادها "الركب الشكران"، وبهذه التي تصوّرها قصيدة "ما تعني لنا يا قلبي؟".

(٢) بعد التّدمير الموصوف أهلاه، يحرّ إلى قيام عالم جديد.

(٣) تشير الزّوجة الزّرقاء العيّن في نظر ستينتز إلى بلاد الغال (فرنسا القديمة أو الوثنية، ويذكرها رامبو في آخر البيت) والرّجل الأحمر الجبين إلى الغازي الفرنكّي. ومن لقاء الغالّيين والفرانكّيين (الذين سيُنصرون في عهد الملك كلوفيس في العام ٤٩٢ م، ويُنصرون فرنسا) ولدت فرنسا الحاليّة، التي صارت تُدعى "الابنة البكر للكنيسة".

(٤) هنا يعيد رامبو تسمية عناصر المشهد ويرجع، عر حبيب أو نهكم، إلى بلاد الغال في اللحظة المشخّصة التي تصبّح فيها فرانكّيّة وبالتالي مسيحيّة. وعبر حمل الفصح يستحضر المسيح ويقدمه باعتباره هو من وضع نهاية للأغنية الرّعوية (أي لمهد الوثنية أو الذبّانة الطّبيعيّة الذي يعمّه رامبو عصرأ ذهبيّاً).

عار(*)

طالما لم تَجْزُ المُدِيَّة
هذا المَخْ، هذه العَلِيَّة
اليضاء والخضراء والرّمادية
غير المتجدد بخازها أبداً^(١)،

(آه! هو، سيكون عليه
أن يجدع أنفه، أذنيه، شفته،
وبطنه! ويتخلّى
عن ساقيه! هما الزائعتين!)^(٢)

بالفعل، إنني لأحسب
أنه طالما المُدِيَّة في رأسه،

(*) بصور رامبو ما نفسه عر "الولد المرعج" الذي تحدث عنه القصيدة والذي يضطلع بالتلوث أو بنية "الازعاج" بقوة، بل أن يعد نفسه "ضحية" كما يفعل في قصائد أخرى. يرى شينمتر أن من يتحدث عن رامبو في هذه القصيدة يمكن أن يكون قرلين (كما تحدث "العدراء الحمقاء" عن "معلها" الجهنمي" في "فصل في الحميم")، ولكن يمكن أن يتكلم رامبو أيضاً على نفسه بصيغة العائب. (١) يرى جاك جيمو (يذكره برونبل) في البخار كناية عن الفكر نفسه، محتوى الدماغ. وعليه فهذا "لولد" ثابث الأفكار لا يتحدث محتوى دماغه أبداً (سحرية أو تعبير عن هتاده).

(٢) يرى البعض إشارة إلى جمال ساقى رامبو، ومفضل نحن اتباع تأويل أنطوان آدم، الذي يرى أن رامبو إنما يتأهى هنا بساقيه، ساقين قويتين خلقتا للمشى طويلاً، وهذا ما تشهد عليه تحريره.

طالما الحصى في خاصرته،
طالما التآر في أمعائه

لم تعمل^(١)، فعلى الولد المزعج،
الحيوان البالغ البلادة،
ألا يكفُ للحظة
عن أن يخادعَ ويخون،

وأن يُعقنَ جميعَ الأجواء
كمثلِ هزةٍ من المون-روشوا^(٢)
مع ذلك، فلدى موته، لتتعالَ
يا إلهي! صلاةٌ صغيرة!

(١) دلالة الأبيات السابقة. طالما لم يشترحه الجراح، وطالما لم يُرجِم، وطالما لم يُحرق كما في المحارق القديمة...

(٢) سلسلة جليّة في أمريكا الشماليّة وكندا، ولم يجد الشراح نصيلة هرة خاصّة بها، وقد يكون رامبو اختار اسمها للقفافية، أوليدس فيها، كما يرى برونييل، إسم 'روش Roche'، المنطقة التي كان لأمه فيها مزرعة، والتي ستقيم فيها العائلة بعد إقامتها في شارلفيل. ولكنّ ستينمتر يذكر بأن رامبو رار هذه المزرعة للمرة الأولى في نيسان/أبريل ١٨٧٣، أي على الأرجح بعد كتابة هذه القصائد. المهمّ هو أنّ رامبو يرى نفسه في صورة هذا "الهز" المزعج.

ذاكرة(*)

-I-

الماء - بصَفَاءٍ مِلْحٍ دُمُوعِ العَفْوَلةِ ،
أو كَمَثَلِ هَجْمَةِ الشَّمْسِ عِبرَ بِياضِ [أَجْسَادِ] النِّسَاءِ ؛
أو حَرِيرِ الزَّيَابِ - وافرأ ومن خالصِ الزَّنابقِ ،
تَحْتَ أسوارِ كَانَتْ عُدُوءاً مَكْلُفَةً بأنْ تَدُوَّ عنها^(١) .

(*) تعرب هذه القصيدة عن براعة بنائية عالية ، وقد أثارَت العديد من القراءات النقدية والدراسات التأويلية . وصعوبتها الظاهرية تنبذ عندما نعلم أنها قائمة على " المزاجية " بين مأساتين متقاربتين يعيشهما " كيئانان " أثوثان : التهر (وهو في الفرنسية مؤنث) وامرأة (هي على الأرجح أم الشاعر ، السيدة رامبو) . يتبع الشاعر مسيرة التهر من الزيف حيث يشهد أهرامس الشمس والخضرة في الفجر ومجمل ساعات النهار ، حتى يبلغ المدينة ويفجعه غياب الشمس واختفاؤها وراء الجبل . ويرينا المرأة مفجوعة برحيل بعلمها عنها (مأساة حلاق والذي رامبو وغياب أبيه في الجزائر) . وفي بعض الأبيات تتوخد المأساتان ، فلا تعرف إلى من يشير ضمير التانيث " هي " ، للمرأة المهجورة من قبل الرجل أم للنهر-المؤنث الذي عافته الشمس . يتبنى على القارئ أن يمارس هنا قراءة تركيبيّة أو مزدوجة ، فيجمع في ذهنه كلا المترجمين ، المرأة والنهر ، التهر الذي نأسف لأن العربية لا تتوفر على اسم مؤنث له ، وقد امتنعنا عن تحويله إلى " بزكة " أو " نزعة " أو " ساقية " لأن حركة التهر وامتداده سيخفيان في هذه الحالة . وقد اعتمدنا في هذه الترجمة صورة لهذه القصيدة اكتشفت مؤخراً ويبحث بالمزاد في ٢٠٠٥ ، وقد بُنيتا ستنمتر في الطبعة الجديدة من نشرته لأنثار رامبو الكاملة ، ففي هذه الصورة يقدم رامبو صيغة أكثر وضوحاً ليبيين أو ثلاثة أبيات .

(١) يتساءل أنطوان آدم عن الأصرة الجامعة بين هذه الصور ، ويبدو لنا واضحاً أن رامبو ، يدفعه خياله المتعزّز ، يرى في الماء الضبابي ، المغمور بعد الضباب ، ما يذكره بدموع لغة متجذدة على وجهي صغير ، ويسايس أجساد النسوة ، والزايات الحربية النالفة الشبه بالزمايق (وهي زهور منها ما يكون أبيض ومنها ما يكون ذهبياً أو مرقشاً) منتشرة تحت أسوار تدافع عنها فتاة (هي ولا شك جان دارك) .

أو كمثل رفيف الملائكة؛ - [بل] ^(١) هو تيار الذهب ^(٢) يتقدم،
الماء يحرك ذراعين من عشب، سوداوين، ثقيلتين، غاضرتين.
الماء يغوص ^(٣)؛ من ظلمة الليل يجترح ظلة لسريه،
ومن أفياء الكتيب والمعبر يصنع لنفسه ستار.

-II-

يا للصبح العريق الناشر شبكاته الصافية. ^(٤)
الماء يؤثك المراقذ الجاهزة بذهب شاحب وبلا غور ^(٥).
الأثواب الخضر والحائلة الألوان، أثواب الفتيات
تحاكي أشجار صفصاف تتقاذف منها طيور بلا لجام ^(٦).

جفن ساخن وممتلئ وأكثر صفرة من لوسية ^(٧)

-
- (١) تحمل الضيغة الأولى في هذا الموضع أداة التقي "كلأ"، بها يصنع الشاعر ما تقدم. ففي حركة مألوفة عنده، يؤسس رامبو للمشهد الموصوف مرجعية حلوية أو روحانية ثم ينسفها على الفور.
- (٢) أي النهر نفسه، متهادياً تحت الشمس.
- (٣) كتب: "l'Eau sombre"، وهي عبارة "قلقة"، فيمكن أن نقرأ في الكلمة الثانية فعلاً (ينوص، يغرق) أو نعتاً (الماء المظلم)، وفي الحالة الأخيرة تظل العبارة بلا تامة إلا إذا حملنا بفعل كينونة مضر كما في العربية، وهذا جائز في بضع الصياغات الأدبية.
- (٤) كان قد كتب في الضيغة الأولى: "النافذة الندبة تبسط"، را عبيدة، رغويتها الصافية، مصوراً قاع النهر كمثل نافذة تبسط اتصالاتها أو ملمس ستارها. ولمفردة "الرغوة" هنا، حسب سقنمتر، أداء مزدوج بل متعدد، فهي تطبق على انعكاسات النافذة أو ملمس ستارها مثلما على رغوة الماء.
- (٥) يتصور حجرة تشكّل من قاع النهر، ويتحيل فيها مرافد زوجية. وفي هذا تمهيد غير مباشر لموضوع العلاقة الروسية الذي سيطرقه في المقطعين الثالث والرابع.
- (٦) تبادل انعكاسات بين الأشجار والفتيات، تكتسب فيه ثياب الفتيات خضرة الأشجار وتحولن هنا إلى عصفير طليقة تحلن في الأجواء.
- (٧) كتب في الضيغة الأولى: "جفن ساخن وأصفر وأنفى من لوسية". وهذه الأخيرة عملة ذهبية حملت اسم لويس الثالث عشر الذي أمر بسكها لدى تعديله النظام المالي الفرنسي في ١٦٤٠.

هِيَ عَرُوسُ الْمَاءِ^(١) -- إِيْمَانُكَ الزَّوْجِيُّ، يَا عَرُوسُ! ^(٢) -
 فِي الْهَاجِرَةِ الْعَجَلَى، وَسَطَ سَمَاءٍ صَيَّرَهَا الْقَيْظُ رَمَادِيَّةً
 يَغَارُ مِنْ مَرَاتِهِ الْكَايَةِ لِلْمَلَأِ الْوَرْدِيِّ الْجَلِيِّ^(٣).

-III-

السَّيْدَةُ وَاقِفَةٌ بِاسْتِقَامَةٍ مَفْرُطَةٍ وَسَطَ الْمَرْجِ الْقَرِيبِ^(٤)
 حَيْثُ تَتَجَمَّدُ أَنْسَجَةُ الْعَنْكَبُوتِ^(٥)؛ حَامِلَةً فِي أَصَابِعِهَا مِظْلَةً؛
 تَدْعُسُ خِيْمَتَهُ^(٦) بَدَتْ لَهَا مَفْرُطَةُ الزَّهْرِ؛
 وَفِي الْخُضْرَةِ الْمُزْهَرَةِ صَغَارٌ يَقْرَأُونَ

-
- (١) أَيِ الْبَلُورِ. وَقَدْ اسْتَعْدَمَ رَامِبُو تَعْيِيرَ " le souci d'eau " (حَرْقِيًّا: "هَمُّ الْمَاءِ")، وَهِيَ، بِحَسَبِ
 إِيرِسْتِ دَوْلَاتِيَّة، إِحْدَى تَسْمِيَّاتِ عَرَائِشِ الْمَاءِ.
- (٢) رَيْبًا نَائِيرٌ مِنَ اللَّوْنِ الْأَصْفَرِّ، أَوْ بِسَبِّ شَبِّهِ الْبُلْبُلُوفِ بِخَاتَمِ الزَّوْجِ، يُشِيرُ هَذَا الْآخِرُ صَوْرَةَ الْمَرَأَةِ
 الْمَتْرُوحَةِ، وَيُرَى شَرَّاحٌ عَدِيدُونَ أَنَّ أَمَّ الشَّاعِرِ، فِي حَيَاتِهَا الزَّوْجِيَّةِ الْمُحْطَمَّةِ، هِيَ الْمَقْصُودَةُ.
- (٣) نَحِيلُ الصُّورَةَ إِلَى الشَّخْصِ وَهِيَ تَغَارُ مِنْ صَوْرَتِهَا الْمُنْعَكِسَةِ فِي "مَرَأَةِ" الْمِيَاءِ. وَبَدَلُ الصَّفَةِ
 "claire" (جَلِيٍّ، مَنِيرٍ)، نَجِدُ فِي الصَّفِيحَةِ الْأُولَى لِلْقَصِيدَةِ التَّعْتِ " chère " (الْعَزِيزِ، الثَّمِينِ، عَلَى
 التَّائِيثِ لِأَنَّ الشَّمْسَ مُؤَيَّةٌ فِي الْفَرَنْسِيَّةِ).
- (٤) إِنْ صَحَّ أَنَّ السَّيْدَةَ الْمَقْصُودَةَ هِيَ وَالِدَةُ رَامِبُو، وَأَنَّ هَذَا الْآخِرَ يَذْكُرُ هُنَا زَهْرَاتِهِ فِي صَحْبَتِهَا عَلَى
 ضِفَافِ نَهْرِ "المَرْزِ" le Meuse، فَكُنَّةٌ بِالْفِعْلِ شَهَادَاتٍ، يَذْكُرُ بِهَا أَنْطَوَانُ آدَمَ، عَلَى أَنَّهَا كَانَتْ تَقِفُ
 بِاسْتِمْرَارٍ وَقِفَةً مُسْتَقِيمَةً تَدْعُو إِلَى الضَّحْكَ.
- (٥) هَا لَعِبَ عَلَى الْكَلَامِ تَحَدُّرُ تَرْجَمَتِهِ وَيَصْعَبُ إِضَاحُهُ لِنَحْنِ لَا يَعْرِفُ الْفَرَنْسِيَّةَ. فَهِيَ تَسْمِيَّاتُ بَيْوتِ
 الْعَنْكَبُوتِ "خيوط العنقاء" أَوْ "خيوط مريم Pils de la Vierge". وَإِنِّتَاقًا مِنْ هَذِهِ التَّسْمِيَةِ دَعَاها
 رَامِبُو "خيوط الأعمال fils du travail" (باعتبار أَنَّ الْعَنْكَبُوتَ يَنْسِجُ هَذَا الْخِيوطَ مِنْ لَعَابِهِ مِثْلَهُ، فَهِيَ
 مِنْ عَمَلِهِ). وَلَكِنَّ الْمَقْرُودَةَ هِيَ فِي الْأَوَّلِ ذَاتُهُ صِفَةُ الْجَمْعِ لـ "fil" (خِيَطٌ) وَصِفَةُ الْمَفْرُودِ وَالْجَمْعُ لـ
 "fils" (ابْنٍ/ أَبْنَاءٍ)، مِمَّا يَحِيلُ إِلَى الضَّخَارِ الَّذِينَ يَقْرَأُونَ فِي نَهَايَةِ الْمَقْطَعِ، وَهُمْ يُمْكِنُ دَعْوَتُهُمْ "أَبْنَاءُ
 الْأَعْمَالِ" بِاعْتِبَارِ أَنَّ الْكِتَابَ الْمُقَدَّسَ، كَمَا يَذْكُرُ بِهِ أَنْطَوَانُ آدَمَ، يَدْعُو الْأَبْنَاءَ "صَنِيعِ الْجَسَدِ".
- (٦) الْخِيْمَتِ: زَهْرَةٌ شَبِيهَةُ الشَّكْلِ بِمِظْلَةٍ أَوْ خِيْمَةٍ وَمِنْ هُنَا اسْمُهَا.

في كتابهم المغلف بأحمر السخيان^(١)! وا أسفاه،
 مثلما ينفصل في الدرب ألف ملاك أبيض،
 يتعدو هو في التاحية الأخرى من الجبل! هي تعدو
 مجنونة وسوداء تماما^(٢)! بعدما يرحل الرجل!

-IV-

قلبك^(٣) الآن تحت الأسوار! أنفاس أشجار الحور
 وحدها في الأعلى تروّح وما من نسائم.
 بلا التماع هو سطح الماء، رمادي، ولا نبع يُغذيه:
 وثمة جَرَاف هريم يكدّخ في قاربه القاب^(٤).

أسف الأذرع السميكة والفتية التي هي من خالص العشب!
 ذهب أعمار نيسان في قلب السرير القدسي!
 فرح المحترفات القرية المهجورة كمثلي فريسة

(١) جلد ماعز مدبوغ وملون. يقصد بالطبع خلاف الكتاب.

(٢) كتب في الضيفة الأولى: "بالغة البرودة، سوداء!". ويرى الشراح في هذا المقطع استعادة من لدن الشاعر لمأساة عائلته ولانفصال الأبوين الذي طبع نموه النفسي بميمسه المميّز. ضمير التذكير يحيل بموجب هذه القراءة إلى أبي راسبو، الذي يتعد من زوجته كما تنأى الشمس (واسمها مذكر في الفرنسية) وراء الجبل وتذع أشعتها تنفّز على حياة ملائكة يضر. أما ضمير التأنيث فيشير إلى أم الشاعر، تعدو باردة كمثلي مياه النهر، والضبي يتأمل جريان الحياة أمامه في اكتئاب لا حدود له.

(٣) هذا المقطع والذي يليه يتبادلان في الضيفة الأولى مكانيهما.

(٤) هو حامل مكلف بجرف الوحل من قاع النهر الأسن، مما يمهد لصورة النهر الزاكد التي سينتهيها الشاعر. ويلاحظ القارئ أن راسبو قد عمد في هذا المقطع الشرقي بالانصر إلى العوامة بين جزع السيدة المهجورة التي تروح تبكي والهة تحت أسوار المدينة كنساء التراجيديا القديمة (وبعض رسائل فيثالي، شقيقة راسبو، إلى شقيقها الشاعر تصوّر لنا أنهما بالفعل دائمة البكاء)، وبين الخراب والإهمال الشاملين للذين يهيمن على المدينة.

لمساءاتِ آب - التي كانت تجعلُ هذه التفانياتِ تنمو^(١)

-V-

- هذه العينُ من ماءِ كالحِ تبعثُ بي، وأنا لا أقدرُ أن آخذُ،
- يا لقاريبي السّاكنِ بلا حراكٍ، يا لذرّاعي القصيرتينِ بإفراطٍ ! -
لا هذه الزّهرةُ ولا تلكُ : لا الصّفراءُ التي تُنكّدي
ولا الزرقاءُ - صديقةُ الماءِ الذي لوئهُ رَمادُ^(٢).

يا لذرور الصّفصافِ تُبعثرهُ [خفقةُ] جناحٍ !
يا لأروادِ القصبِ^(٣) الملتهمّةُ منذُ زمنٍ بعيدٍ !
قاريبي واقفٌ أبداً بسلسلتِهِ المجدوبةِ
في قلبِ هذه العينِ من ماءِ بلا صفاٍ - في أيّ وحلٍ ؟

-
- (١) أشار دولايه إلى ورشة مهجورة بالفعل كانت على مقربة من مكان إقامة عائلة الشاعر، ولكن لسنا بحاجة إلى مثل هذه التفسيرات الدقيقة لاستيعاب مقطع يستحضر هجراناً شاملاً ويُقيم شعرةً طلّية.
(٢) هنا تدخل إلى المشهد "أنا" المتكلم في القصيدة، ويقرن هو بالكآبة والحيرة المسيطرتين في المقاطع السابقة على المجموع يتردّد بين الزهرة الضعراء، التي ترمز، حسب أسطون آدم، إلى الزواج (أنظر في البداية وصف عرائس الماء)، وبين الزهرة الزرقاء، التي ترمز إلى الحياة الحرة، ولكنها محفوفة بالأحزان وتهتّد باجتنابه إلى الموت (يذكر برونيل بأنّ اللون الأزرق يقرن لدى رامبو بالظلام).
(٣) ليس للورد من قصص، وقد يكون زنين الكلمتين (roses des roseaux)، كما يذهب إليه برونيل، هو الذي احتدب رامبو.

[يا فصول، يا قلاع]*

يا فصول، يا قلاع^(١)

أية روح بلا شائبة؟

يا فصول، يا قلاع!

أنتمتُ الدرسَ السحري

درسَ السعادة الذي لا لأخذ أن يتفاداه^(٢).

(*) هذه القصيدة هي الأخرى مكتوبة كأخنية، مع لازمة تتردد فيها مفردتان أساسيتان لدى رامبو: الفصول، التي تدل، حسب ستينتز، على فترات الحياة ومراحل التجربة (هي، كما يعبر برونيل، الزمن المتتابع، نقيض الأبدية)، والقلاع، التي تهب لحظات التجربة إطاراً معمارياً، إلى جانب ما تعنيه القصور لدى رامبو كموضع حلمي يتجسد فيه معنى السعادة. وقد وضع رامبو في مسودة هذه القصيدة التعليق التمهيدي التالي: 'هي ذي [قصيدة] "الفصول": لأقول إن الحياة هي لا شيء'. كما كتب في رسالة إلى دولايه: 'مخفياً للفصول'. يرى ستينتز أخيراً في 'قلاع' رامبو هذه أثراً من 'القلاع' البوهيمية الموصوفة في أعمال كل من جيرار دو نرفال Gérard de Nerval وشارل نوديه Charles Nodier.

- (١) خلافاً للمفردة palais، التي تعني 'قصرًا' بمعنى منزل فخم وثرني مبني في المدينة أو الزيف، تدل chateau، وهي الكلمة التي استخدمها رامبو، على قصر مسور وله أبراج، وهو ما يدهي بالقلعة، شريطة ألا نفهم من هذه المفردة حصناً في الجبل أو الصحراء بالمعنى العسكري للكلمة. ومعنى القلعة مهم هنا لأن لازمة القصيدة تذكر بما كتبه رامبو في 'أعنية أعلى الأبراج'، فالقصر-القلعة يشير في هذه المجموعة إلى فضاء اعتقالي، إلى عزلة قسرية وإلى فترة ترقب مصحوبة بقلق عارم.
- (٢) يصور السعادة كبحر متكبد وقدّر محتوم. ونقرأ في 'فصل في الجحيم': 'كانت السعادة قدري، نذمي، دودتي الناحرة'.

لَيَعِشْ هُوَ^(١) فِي كُلِّ مَرَّةٍ
بِصَبْحٍ فِيهَا دِيكُهُ الْغَالِي^(٢).

لَنْ تَعُودَ لِي أَيْةٌ رَغْبَةٍ :
فَهُوَ قَدْ تَكْفَّلَ بِحَيَاتِي .
يَا لَهُ سِخْرًا^(٣) ! أَخَذَ الْجِسْمَ وَالزَّوْجَ ،
وَبَقِيَ جَمِيعَ الْجُهِودِ .

أَيُّ فَحْوَى لِكَلَامِي ؟
هُوَ يَجْعَلُهُ يَهْرَبُ وَيَطِيرُ !

يَا فَصُولُ ، يَا قِلَاعُ !

(ولو أَنَّ الشَّقَاءَ اجْتَذَبَنِي ،
فَمِنْ سُخْطِهِ أَنَا مُوقِنٌ .

-
- (١) يحيل برونيل وشرائح آخرون ضمير الغائب المذكر هذا إلى السعادة (اسم مذكر في الفرنسية) ، ويرى أنطوان آدم أنه يحيل إلى كائن محبوب يخترق القصيدة عبر هذا الضمير الإلحاحي . فهذه القصيدة ، في ما وراء نبرتها اليانسة ، بل ربما بسببها ، تتحدث عن الاستسلام العائقي أو القبول .
- (٢) نسبة إلى بلاد "الغال" ، اسم فرنسا القديمة . ومراد هذا النعت ، حسب ستينمتر ، إنما إلى نداع صوتي ، فالذيكَ يُدعى باللاتينية : gallus ، لو لأن أحد تراثيل الأحد يقول : " يعود الأمل عند صياح الذيكَ " ، أو ، أخيراً ، لأنه يذكر بالوصال الغرامي ، ومن المعروف أن الذيكَ يشرع بالغناء بعد لحظة الوصال .
- (٣) هنا أيضاً تعمل المفردة بمعنى رغبة أو مفعول متسلط لا يمكن الفكاك منه .

ينبغي أن يُسلمنيَ ازدرأوه
وا أسفاه^(١) إلى أسرع موت!^(٢)

- يا فصولُ، يا قِلاع!

(١) استُخدمَ las بمعناها القديم 'hélas' (وا أسفاه)، والمفردة الأخيرة هي التي استخدمها رامبو لدى استعادته هذه الأبيات في "حيماء الكلمة" ("فصل في الجحيم").

(٢) يشير أطروان آدم إلى أن المقطعين بين القوسين محذوفان أصلاً في مسودة رامبو.

شذرات وأبيات^(١)

(١) تقدّم الصفحات التالية ما أقلت من الضياع من نصوص كتبها رامبو في الفترة نفسها التي يغطيها هذا القسم، نصوص تعرّض بعضها للضياع كلياً، وبعضها الآخر بقيت منه شذرات تُخزّن أحياناً إلى أبيات يتيمة. وهي تبدو منسجمة من حيث المعالجة الموسيقية واللغوية مع قصائده الموزونة التي تقدّمها في الصفحات السابقة. لهذا، واقتداءً بما تقوم به النشرات الحديثة المعهد لآثار رامبو الشعرية، ارتأينا أن تقدّمها هنا، قبل الدخول في مغامرة "فصل في الجحيم" و"إشراقات" التي ستقلنا إلى لغة ومساحات شعرية مختلفة تماماً. وأغلب الشذرات التالية عثر عليه في أوراق فرلين أو إيرنست دولاييه، أو سخلها هذا الأخير عن الذاكرة، وكان من دأب رامبو أن يقرأ عليه أشعاره أو يرتجل أمامه أبياتاً لدى نزوانتهما خارج المدرسة الثانوية أو في الأرياف المحيطة بشارلغبل.

[عجباً! إن كانت الأجراس من البرونز]^(١)

عجباً! إن كانت الأجراس من البرونز
فقلوبنا باليأس ملأى!
في حزيانٍ من ألفٍ وثمانمائةٍ وواحدٍ وسبعين،
مُثنا نحنُ جان بودري، ونحنُ جان بالوش^(٢)،
مقتولينَ على يدِ كاتينِ أسودٍ
في برج الأجراس المُريب هذا،
بعدما أشبعنا رغائبنا،
ونحنُ لديدويه^(٣) كارهان!

(١) احتفظ دولايه بهذه الأبيات، وكان رامبو قد ارتجلها لدى مشاهدتهما برج نافوس كان بابهِ مفتوحاً.
(٢) جان بودري Jean Baudry هو الاسم المستعار الذي به وقع رامبو مقالة كان أرسلها إلى صحيفة 'تقدم الأردن' *Le Progrès des Ardennes* المحلية. ولعله منح اسم جان بالوش Jean Balouche لصديقه إيرنست دولايه، وإن كان الأخير اختار لنفسه، متلاعباً قليلاً باسمه العائلي، الاسم المستعار شارل دايبل Charles Dhayle. ويُلاحظ استخدام رامبو ضمير الجمع التعميضي لدى الكلام عن نفسه وعن صاحبه.

(٣) ديدويه Desdouets هذا هو ناظر المدرسة، وكان دولايه يلعبه أثناء التنزه صحبة رامبو، بسبب من فرض مدرسي في اللاتينية يكون هو قد تأخر عن إتمامه.

أبيات للأماكن(*)

المقعدُ السَّيِّءُ البناءُ هذا
حتى ليلوي منا الأحشاء،
لابدُّ أنْ تُقبَّه قد نَحْنَه
أنْذالُ حَقِيقُونَ.

عندما حطَّم ترويمان المشهورُ هنري كُتْك
فلا بدُّ أنْ هذا القاتلُ جلسَ على هذا المقعد
ذلك أنْ الأحمقُ دو بادانغ والأحمق هنري الرابع
جديرانٍ بحالةِ الحصارِ هذه.

(*) واضح أن المكان المذكور هنا هو بيت للراحة، والمقعد المقصود هو المقعد الخاص بمثل هذه الأماكن، وهو من الاتوء بحيث يذكر الشاعر بترويمان، قاتل العائلة كُتْك، الذي كثر الكلام عليه في الضحى يومذاك. وهنري كُتْك، المذكور هنا، هو أحد أبناء هذه العائلة، كان يوم مقتله في سنِّ العاشرة. وبفضل اللبس على كلمة : siège وتُسمى "مقعد"، والتَّعْيِير : état de siège، ومعنى "حالة حصار"، يُدخل رامبو في المقطوعة كلاً من دويادانغ (أحد أسماء نابليون الثالث) وهنري الخامس، عمدة شامور، وكان طامحاً لعرش فرنسا.

أبيات

بإزاء الحيطانِ المَظلمةِ، ضارباً كلاباً هزيلة،^(١)

* * *

في الخلفِ كانت تنفضُ في فواقيتِ خرقاء^(٢)
وردةً في بطنِ البوابِ مُبتلعةً.

* * *

سمراء، زُوِّجَتْ في السادسةَ عشرة^(٣).

.....

لأنّها تحبُّ حبّاً ابنها ذا السبعةَ عشرَ عاماً.

* * *

آه يا للزخارفِ الأزليةِ!^(٤)

* * *

-
- (١) تذخّره دولايه أبضاً، ويقول إنه واحد من أبيات ساخرة عديدة كتبها رامبو أو قالها في المدرسة.
(٢) تذخّرها دولايه أبضاً، ويقول أن المحني كان بواباً جديداً للمدرسة شارلليل لم يكن يرى بدون وردة في فمه.
(٢) تذخّرها دولايه من قطعة يحيلها إلى نزار/ مايو ١٨٧١، يقول إنها تقع في ثلاثين بيتاً لم يحفظ، لأزّلها لاحقاً.
(٤) يذكر لا باريسر أن هذا البيت يفتح قطعة عن سحيرة يحطّ فيها الأورز والبَطّ. كما كان رامبو أرسل إلى بول دميني في ١٠ حزيران/ يونيو ١٨٧١ رسالة ضَمَّنَها آياتاً قال له إنها ستمضي "حيثما كانت الزخارف الأزلية / وحيثما كانت الآيات الرقيقة".*

سكرانُ يوتُخُ الشاعرُ الكون^(١).

* * *

تمطرُ بَرَقَةٌ على المدينة .^(٢)

* * *

حذارِ، يا حياتي الغائبة!^(٣)

(١) يشير لابارير إلى أنَّ القصيدة التي تذكّر منها هذا البيت كانت هي الأطول في الدفتر الذي يحتويها، وتقع في أربعين أو خمسين بيتاً، تصف وقفة على شاطئ نهر، وتُختتم بهذا البيت. ويشير أنطوان آدم إلى أنَّ من المحتمل أن يكون رامبو قصيداً هنا في لغته مقهى "لونيغير" ("مقهى الكون" L'Univers في شارلفيل، لاسيما وأنّه كتب لدولائيه في رسالة مؤرّخة في حزيران/يونيو ١٨٧٢ : "ما هو أكيد: سحراً للسيد بيران [صحفي سبق ذكره]، ولبار "لونيغير"، أكان مواجهةً للساحة أم لم يكن".

(٢) استشهد به فرلين، نسباً إياه إلى رامبو، في مجموعته "أغانٍ عاطفية ملا كلمات" *Romances sans paroles*

(٣) وُحِدَ مكتوباً بخط رامبو في قفا الورقة التي كتبت عليها قصيدته "أعلام نوار" في صيغتها الأولى تحت عنوان "العُنبَر".

السَّمُ المفقود(*)

قصيدة منسوبة لرامبو

من ليالي الأشقر والسمراء
لم يبقَ في الحُجرة أيُّ شيء،
لا دنتيلاتٌ من أجل الصيف،
ولا ربطَةٌ عنقٍ عادية.

لا شيء على الشرفة حيثُ في سويغات
القمر يُشربُ الشاي.
كلّام يبقُ أيُّ أثرٍ
لا ولم تبقَ أيّة ذكرى.

(*) هذه قصيدة منسوبة لرامبو، نُشرت في صحيفة 'لو غولوا' ('الغالي') *Le Gallots*، بلا إسماء، في ١٥ مارس/ آذار ١٨٨٢. وأُكدَ قرلين بصورة قاطعة نارةً ومرتدة طوراً على كونها لرامبو. إلا أن إيرنست دولايه، صديق رامبو، الذي سجّل العديد من أبيات الشاعر المفقودة، رفض إدراجها في نشرة في طبعة مركور دو فرانس *Mercur de France* لأثار رامبو الكاملة، لأنه شكّ في أن تكون من تأليفه، ووجدها أقرب إلى شعرية جيرمان نوفو *Germain Nouveau*. وقد أثارَت من جديد، بين ١٩٢٣ و ١٩٢٥، سجلاً طويلاً بين القائلين بمائديتها إلى رامبو، ومعارضيه هذه الأطروحة، وبينهم أندريه بروتون *André Breton* ومارسيل كولون *Marcel Coulon*. ويؤكد الشراح الحاليون على أكثر من موضع ضعف في القصيدة، ولا ينشرونها ضمن آثار رامبو إلا محاطةً بتحذيرات مشددة.

في حواف ستارة زرقاء منقطة
يلمع دبوس برأس ذهبي
كمثل حشرة ضخمة نائمة.

يا سيناً بالسّم الرّهيف غُمس،
إنني لأخذك. فلتكن مهياً من أجلي
ساعة يُستهى الموت.

صحارى الحب (*)

تنبيه^(١)

النص التالي لشاب، رحل شاب تماماً، ترعرعت حياته في أيما مكان؛ بلا أم^(٢)، وبلا بلاد، لا يعبأ بكل ما يعرفه الناس، هارب من كل سلطة أخلاقية، كما كان عليه شبان باعثون على الشفقة كثيرون^(٣). سوى أن السأم

(*) يُوقع إيرست دولايه هذا النص، الذي تتراوح كتاتنه بين قصيدة النثر وقصة الحلم، في ربيع ١٨٧١، ويقول إن رامبو كتبه على أثر قراءة بودلير. إلا أن ستينمتر ينزهه بأن لا شيء يجمع هذا النص فنّ بودلير الشعري، وإن كان هذا الأخير فكر سرد أحلامه. وكما يشير إليه ستينمتر أيضاً، فإن عدم توفرنا على نصوص نثر شعري لرامبو من تلك الفترة، خلافته "قلب تحت جبة"، يجعل من الضعف أن نحكم إذا كان رامبو قد امتلك منذ العام المذكور مثل هذه البراعة الأسلوبية، التي لا تحلو من بعض التعبيرات الغريبة حتى من وجهة نظر الحلم أو التخيل الشعري (ما تعني مثلاً، يتساءل ستينمتر، عارة * وشوشة حليب صباح القرن الخالي ولبه *؟). ويرى نقاد عديدون في هذا النص - المستور - ما يشبه تمرياً تمهيدياً في اتجاه شعرية "فصل في الجحيم" و"إشراقات" ولذا فقد اتبعنا اختيار ستينمتر وأحللنا النص في هذا الموضع، ليشكل مرحلة انتقالية بين القصائد الموزونة وقصائد النثر. هو أخيراً سرد لرؤية منام ويشكل الرّبط فيه بين الصحراء والحب تأسيساً لثيمة (موضوع متواتر) مستصبح لدى رامبو أساسية

(١) هذا التنبيه يوحى بأن رامبو سيقدّم عملاً على شيء من الضمامة ونقي هنا على حياة مشروع. عمله الأساسي، "فصل في الجحيم" يتصنّف هو الآخر "تنبيهاً" بلا عنوان. ويسفي أن نلاحظ مع ستينمتر أن رامبو يبدو هنا حريصاً على تقديم نفسه باعتباره "ناشر" هذه الصفحات، فهو يتحدّ مسافة من الشاب الذي تحدّث عنه الصفحات (رامبو نفسه)، وهذا الانزياح التقديني عن الذات أوالية مهمة سترافق عمل رامبو القادم كله وتمثل إحدى أهم إضافاته للآداب الحديث.

(٢) بكران وجود الأم هذا يفصح عن أزمة عميقة في العلاقة بالألم ويؤكد الهوية المتعاطمة بينها وبين اسها.
(٣) لكن كانت الحكاية تعكس قلق رامبو نفسه، فهي تعبّر أيضاً عن مأساة حيل كامل انكفأ إلى عالم الاستيهامات والأحلام. يبدو المتحدث هنا وهو يصوّر على الاستناد إلى بعض سابقه.

والاضطراب بلغاً لديه مبلغاً جعله يسعى إلى الموت كمثّل مَنْ يصبو إلى حياة رهيبة محتوم. ولأنّه ما أحب امرأة - مع أنّه كان مفعماً عفواناً! -، فقد تربّت روحه وقلبه وجميع قواه وسط أخطاء غريبة مُحزنة^(١). من الأحلام التالية - غرامياته! - التي سنحت له في سريره أو في الطرقات، ومن تناميتها ونهايتها، تنبثق اعتبارات دينية لطيفة. وقد نتذكر [بخصوصه] نوم مُسلمي الأسطورة المتواصل^(٢)، هم الذين كانوا مع ذلك شجعاناً ومختونين! لكنّ لما كان لهذه المعاناة الغريبة سلطاناً مُقلقاً، فينبغي بصراحة أن نأمل لهذه الروح، النائمة بين ظهرانيها، والتي يبدو أنّها تنشد الموت، أن تلقى في تلك اللحظة تعازي جادة، وكذلك أن تحوّر الجدارة^(٣).

أ. رامبو

صحاري الحب

هو يقيناً الرّيف نفسه. منزل عائلي الرّيفي نفسه: الصّالة نفسها التي تزيّن أعلى بابها مراص صهباء، مع شعاراتٍ وأسود^(٤). للعشاء، هناك صالون، مع شموع ونباثذ، بين جدرانٍ تزدان بزخارف ريفيّة. مائدة الطّعام كبيرة جداً. والخادّات! كنّ، إن لم تخفّي ذاكرتي، عديدات! - كان هناك أحد أصدقائي القدامى الفتيان؛ راهبٌ ويرتدي الآن ثياب راهب: من أجل مزيد من التحرّر^(٥). أتذكر حُجرتي الأرجوانيّة المغطّاة نوافذها بورقٍ أصفر، وكتبه المخفيّة التي كانت من قبل قد نعتت في الأوقيانوس!

-
- (١) لا يعني هذا، كما فهمه بعض الشّراح، أنّ رامبو يشعر بالذّنب من أخطاء يكون قام بها، بل هو، كما يرى برونيل، يحاسب القربة القاسية التي تلقّاها في طفولته.
- (٢) رأت سوزان برنار (يذكرها برونيل) في هذه العبارة إشارة إلى فرقة "الحشّاشين" الإسماعيليّة، وهي في الحقيقة إشارة واضحة إلى قصّة أهل الكهف.
- (٣) هي، كما يذكّر به أنطوان آدم، رغبة الشاب في أن يموت، ولكنّ موتاً نبيلاً ومحفوظاً بالتّوقير والمؤامسة، وهو ما سبق أن لاحظناه في قصائد رامبو الموروثة الأخيرة، المكتوبة في الفترة نفسها التي كُتِب فيها هذا النصّ.
- (٤) ينسب الشاب نفسه إلى أسرة متحددة من النّسالة.
- (٥) يرى دولاييه هنا إشارة إلى زميل حقيقيّ لرامبو في المدرسة، كان محبّاً للمطالعة ويُعيره كتباً، ثمّ =

في ذلك المنزل الريفي الذي لا نهاية له كنتُ أنا مهجوراً: أقرأ في المطبخ وأنشف أطراف ثيابي قدام الضيوف، على [حرارة] المُجادلات وسط الصالون: متأثراً بشدة بوشوشة حليب صباح القرن الماضي وليله^(١).

كنتُ في حجرة معتمة تماماً: ما كنتُ يا ترى أفعل؟ دنت مني خادمة: أقدر أن أقول إن ذلك كان كلباً صغيراً^(٢): مع أنها كانت فاتنة، ولها نبالة أمومية^(٣) لا أقدر أن أصفها: نقيّة، أليفة، بالغة السحر! ولقد قرصت ذراعي.

لم أعد أتذكر جيداً محيّاها، ولا ذراعها التي رحت أدير بين أصابعي جلدّها، ولا فاهما الذي تلقّفه فمي كمثّل موجة صغيرة يائسة، تخبئ شيئاً ما دون انتهاء. قلبتها في سلّة تحفظ فيها وسائل وأسرعة، في ركن مظلم. لم أعد أتذكر سوى سروالها ذي الدنّات البيضاء - ثم، يا لليأس! تحوّل الجدار العازل إلى ظل أشجار^(٤)، فغرقت في الكآبة العاشقة لليل.

*

هذه المرأة، هي المرأة التي رأيته في السوق فكلمتها وكلمتني^(٥).

كنتُ في حجرة غير مضاءة. جاء من يقول لي إنها في حجرتي: رأيته في سريري، كانت لي تماماً، من دون ضوء! كان انفعالي شديداً، لا سيما وأن ذلك كان منزل العائلة: فهمنت عليّ الكآبة! كنتُ أرثدي أسملاً، وهي بشباب

"تحوّل إلى الزينة. وأد يقول رامبو إنه فعل ذلك ليكون "أكثر تحرراً"، فهو يقصد أنّه فعل ذلك من كسل وكزه للعمل، لا عن إيمان حقيقي. لكن رامبو يتزعّج عنه الواقعية ويغني عليه غلالة خيالية عندما يشير إليه كنه المخفية التي سبق أن غرقت في الأوقيانوس.

(١) بعدما وضع رامبو من فضاء الحكاية وجعله "بلا انتهاء"، يوسع هنا امتداد الزمن، ويرى برونيل في هذا الإجراء تباشير لولع رامبو باللانهاية وبمعلقة الأشياء، ولع تلاسظه بوضوح في "إشراقات".

(٢) يشير برونيل إلى أنّ هذه الحكاية، وإن تكن حكاية حلم، غير مفرقة في القطاسية حتّى نفكر بأن رامبو يعرّض الخادمة إلى تحوّل أو امتساخ. الأرجح هو أنّه يصورها كائناتاً مثلاً تامّ الانقياد.

(٣) كأنه، كما لاحظ برونيل، يجد فيها تعويضاً عن الأم غير المبالية.

(٤) نزول الجدران العازلة ويسقط في اللانهاية أو في الفراغ، كما في بعض نصوص "إشراقات".

(٥) هنا تبدأ قصة الحلم الثاني.

هواة الصالونات، وممن يهبن أنفسهن؛ كأن عليها أن تغادر! [شعرت] بكآبة لا تُقال، وأمسكتُ بها، وتركتُها تسقط خارج السرير، شبه عارية؛ وفي ضعفي الذي يتعذر على الوصف هويتُ عليها، وتجرجرت وإياها بين البسط غير المضاءة. كأن قنديل العائلة يجعل الحجرات المجاورة تتوهج الواحدة بعد الأخرى. آنثذ اخفت المرأة. ذرفت من الدمع أكثر مما سأل الله أبداً^(١).

طففت في المدينة دون انتهاء. يا للتعَب! غارقاً في الليل الأصم وهرب السعادة. كانت تلك كمثلي إحدى ليالي الجحيم، مع جليد يصلح لخلق العالم ببالغ الحسم. الأصحاب الذين كنتُ أصرخ بهم: أين هي؟ كانوا يُجيبون كذباً. رحتُ أمام التوافذ التي ترتادها هي كل مساء؛ وركضتُ في حديقة مقبورة. طردوني. بكيتُ كثيراً من هذا كله. ثم نزلتُ في مكانٍ مجللٍ بالغبار، وجلستُ على صقالات بناءٍ وتركتُ جميع دموع جسدي تنفذ مع تلك الليلة. - لكنّ وفني كان يُعاودني دوماً.

أدركتُ أنها كانت منهمكة في حياتها اليومية؛ وأن التفاتة الطيبة ستكون أبطاً في المعاودة من نجمة. لم تعذ، ولن تعود أبداً، تلك المعبودة التي جاءت في منزلي، - على غير حسابٍ مني. حقاً، بكيتُ تلك المرة أكثر من جميع أطفال العالم^(٢).

(١) أي أنه يفلتها في لحظة العناق؛ نهاية ينبغي أن نحملها على محمول رمزي أوسع: الخسارات التي تفاجئنا حينما توهم بلوغ هدفه.

(٢) سيل الدموع يختتم المقاطع الرئيسية الثلاثة في هذا القسم وكما أشار إليه ستينتر، فهي ليست دموع الكتابة العادية بقدر ما هي دموع الجسد العاشق الذي لم يحقق ما يدعوه رامبو في "إشراقات" * الإشباع الجوهرية. هي "دموع إيروس" إذا أمكن استعارة تعبير الفيلسوف جورج باتاي Georges Bataille.

نحو «فصل في الجحيم»^(*)

(*) نشرها نصير يمهدال لـ "فصل في الجحيم" وسُلطان أصواء شديدة الأهمية على تطوّر راسخ نحو قصيدة النثر يشكّل لخص الثاني موزونات "فصل في الجحيم"، أما الأول فيضمّ صفحات من عمل لم يكتمل ولكن ما بقي منه يتمنّع باستقلال كبير ويُفصح عن انهماكات راسخ الزّوحة والفنّة في تلك الفترة.

السلسلة اليوحنية(*)

-I-

في السامرة^(١)، أعلن كثيرون إيمانهم به. هو لم يزهم^(٢). كانت السامرة متشاوفة^(٣)، هي الوصولية، [الماكرة]، الأنانية، الأكثر تمسكاً بناموسها

(*) نشر باتيرن برېشون Paterne Berrichon، صهر رامبو، ثالث النصوص التالية في "المجلة البيضاء La Revue blanche" في أول أيلول/سبتمبر ١٨٩٧. ونشر هنري ماتاراسو Henri Matarasso وهنري بويان دو لاکوست Henry de Bouillane de Lacoste (وهما من ناشري آثار رامبو) النّصين الأولين في مجلة "مركور دو فرانس Mercure de France" في عدد كانون الثاني/يناير ١٩٤٨. دعا النقاد هذه النصوص "أناشيد إنجيلية Proses évangéliques" (فالمفردة: "proses" بصيغة الجمع لا نمني "نقرأ" بل "أناشيد دينية")، كما سموها "السلسلة الإنجيلية Suite évangélique" أو "السلسلة اليوحنية Suite johannique". ويرى پيار برونيل الذي نعتد هنا حواشيه وحواشي جان-لوك ستيمنتز، أن العنوان الثاني يبدو أقلّ اعتباطية نظراً لأن رامبو طالما فكّر بإعادة كتابة "الإنجيل كما رواه يوحنا" (مُسَمَّيه في الحواشي التالية، على سبيل الاختصار: "إنجيل يوحنا") على طريقته، أي في محاكاة ساخرة، كما فعل في بعض فقرات "فصل في الجحيم"، ليُعبّر عن سعاره وغضبه. وقد وُجدت هذه النصوص في قفا مَسَوَّدات "فصل في الجحيم"، مما يوحي بأنّها ربّما كانت تشكّل في ذهن رامبو تمهيداً لهذا العمل، أو جزءاً منه عدلّ عنه الشاعر فيما بعد. وسنشير في الحواشي التالية إلى أهمّ المواضع التي تتجلى فيها معارضة رامبو للحكاية الإنجيلية.

- (١) السامرة هي المنطقة الوسطى من فلسطين، والمدينة التي يتوقع فيها الحدث يُقال لها "سيخارة" (أنظر "إنجيل يوحنا"، الإصحاح الرابع). وكان أهل السامرة في نزاع ديني مع اليهود.
- (٢) في حكاية الإنجيل المذكور، يمكث بينهم يوسين اثنين. وفي مقالة أشرنا إليها في مقدّمة المترجم، يرى دومي أوليه Denis Hollier في العبارة تلميحاً من لدن رامبو إلى عدم اكتراث المسيح و"غناه" عن مُحبّيه وأنصاره، وقلبياً لأساسة "المذروبات المحمقات" اللّآني نمنّ ولم يزيّن "العريس" (يسوع) لدى مروره بمنزلهنّ هنّ و"المذروبات العاقلات" ("إنجيل متى"، ٢٥).
- (٣) تشير الكلمات الموضوعية بين معقّفات كبيرة إلى تردّدات الشاعر وتشظياته.

المناوى^(١) ممّا كانته يهودا^(٢) بالواجها^(٣) العتاق. لم يكن الثراء الشامل يسمح هنا بجداولٍ نثر. والسفسطائية، أمة العادة وجنديها، كانت قد ذبحت فيها من قبل أنبياء عديدين بعدما ترلفت إليهم.

وإنها لكلمة منذرة بالشوم^(٤)، كلمة المرأة عند التبع: «أنت نبي، وتعلم ما فعلت»^(٥).

كان الرجال والنساء يؤمنون بالأنبياء. الآن يؤمنون برجل الدولة^(٦).

على بعد خطوتين من تلك البلدة الغربية^(٧)، ما كان يا ترى ليفعل، هو العاجز عن تهديدها مادياً^(٨)، لو قبضوا عليه نيئاً، ما دام بدا هناك شديد الغرابة؟

(١) يصور "العهد القديم" السامريين كفرّة يرفضون الانصياع ليهوه ويمبدون الأوثان. ويصوّروهم "إنجيل لوقا" (٩، ٥١-٥٦) وهم يرفضون استقبال رسل المسيح.

(٢) إسم المنطقة. وتُدعى "اليهودية" أيضاً. منها سيمود المسيح إلى الجليل.

(٣) ألواح شريعة موسى.

(٤) كلمة خطيرة بالنسبة إلى المسيح، لأنها تكشف عن نبوته، ولأنّ السامريين كانوا يذبحون الأنبياء. يوغلف رامبو هنا لقاء يسوع بالمرأة السامرية، الذي يصفه الإصحاح الرابع من الإنجيل نفسه. إلتقى المرأة عند بئر يعقوب وسألها شيئاً من الماء، فاستغربت أن يسألها وهو من اليهود (أعدائهم). وعدها يسوع بالماء الحيّ "الذي لا يمتلئ من شرب منه أبداً" وأخبرها عن ماضي حياتها، إذ تركت المرأة جريتها، وذهبت إلى المدينة فقالت للناس: هلموا فانظروا رجلاً قال لي كل ما فعلت. أثراه المسيح؟. فخرجوا من المدينة وساروا إليه". (نرجع في هذه الحواشي إلى الترجمة العربية لـ "العهد الجديد"، الصادرة في منشورات دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩، وقد قام بها فريق من المترجمين).

(٥) يجمع رامبو في عبارة المرأة السامرية جملتين متباعدتين في النصّ الإنجيلي. فهي تقول له في "إنجيل يوحنا" (٤، ١٩): "يا رب، أرى أنك نبي"، وتقول عنه في الإنجيل نفسه (٤، ٣٩): "إنه قال لي كل ما فعلت".

(٦) يرمز رامبو للذين بالسياسة، ويجمع بين حاضِر النصّ الإنجيلي وحاضره هو. كأن العبارة تمهد لإدانة رامبو لـ "الزّانحين الزّائفين" و"المختارين الزّائفين" في "عصل في الجحيم".

(٧) يقع الحدث بالعمل خارج المدينة ("إنجيل يوحنا"، ٤، ٣٠-٣٨).

(٨) في "إنجيل لوقا"، (٩، ٥٤-٥٥) يوتج المسيح حواراً يعقوب ويوحنا اللذين كانا يُريدان إشعال النار في إحدى قرى السامرة. رامبو يرى في هذا الرّفص ضحكاً.

لم يقدر يسوع أن يقول للسامرة شيئاً^(١).

-II-

هواء الجليل الساحر الخفيف^(٢): بفرح مشوب بالفضول استقبله السكان: أبصروه يرتج بالغضب المقدس، جالداً صيارفة الهيكل وباعة الحمام^(٣). هي معجزة الفتوة الشاحبة الغضوب، هذا ما كانوا يحسبون^(٤).

أحسن بيديه تلامسان اليتيم المحمّلتين بالخواتم وفم عامل للملك. كان العامل جاثياً على ركبتيه في الثراب: رأسه طريف نوعاً ما، وإن كان نصف أصلع^(٥).

مسرعة تمضي العربات في أزقة [المدينة]؛ حركة لا بأس بعنفوانها بالقياس إلى هذه البلدة^(٦)؛ الجميع كانوا يبدون بالغي السرور ذلك المساء.

(١) النتيجة المنطقية في نظر رامبو هي أن المسيح لم يتمكن من مخاطبة السامريين كما يرد في "إنجيل يوحنا". هذه الملاحظة وإدعاء الزاوية أن المسيح "لم يز" من آمنوا به، والتركيز على نبوءة تخفى ماضي المرأة السامرية بدل الأنهاء نحو المستقبل، هذا كله يمنع هذا المقطع الافتتاحي، في اعتقاد برونيل، نبرة معارضة لحكاية الأناجيل سنهيمن، كما سنرى، على المقطفين التاليين.

(٢) بعد اليومين اللذين قضاهما عند السامريين، يتجه المسيح إلى الجليل، في الشمال ("إنجيل يوحنا"، ٤، ٤٣). هكذا تتسلسل مقاطع رامبو بانتظام مع حكاية الإنجيل، وليس فيها بتر كما توهم بولان دو لاكوست.

(٣) الاستقبال الاحتفالي يصفه "إنجيل يوحنا" (٤، ٤٥) وطرد يسوع الصيارفة والتجار من الهيكل يصفه الإنجيل نفسه (٢، ١٣-١٨).

(٤) من ابتكار رامبو. قوله "غضوب" يحول المعجزة إلى قوة طبيعية لا إلهية. كان الصيارفة يوفرون حمة يهودا، الوحيدة المقبولة في شراء الأصاحي، أما التجار فكانوا يبيعون الأصاحي من حمام وبقرة وزعاج.

(٥) "اقرأ في إنجيل يوحنا" (٤، ٤٦-٥٤) ما مختصره: في قانا (الجليل)، تقدّم عامل للملك له ابن مريض في كفرناحوم، وسأل المسيح: "يا ربّ انزل قل أن يموت ولدي". فقال له يسوع "إذهب، إن ابنك حي". عندما رجع العامل إلى داره، وجد ابنه وقد شفي فعلاً. رامبو يقتعي أثر الحكاية الإنجيلية ولكن يصحها نبرة طريفة أو ساحرة.

(٦) قانا.

سحب يسوع يده: فنذت عنه إيماءة زهوٍ طفوليٍّ وأنشويٍّ: «إن لم تروا آياتٍ، فأنتم لا تؤمنون»^(١).

لم يكن يسوع قام بعدُ بمعجزة. في عرسٍ، في صالةٍ للطعام ورديةٍ وخضراءٍ، كان قد تحدّث إلى العذراء بشيءٍ من التكبر^(٢). ولا أحد تكلم عن نبيذ قانا^(٣) في كفرناحوم، لا في السوق ولا على الأرصفة^(٤). ربّما سكّان البلدات.

قال يسوع: «هيا، إنّ ابنك لمعافى»^(٥). فأنصرف العامل، كمثّل من يحمل دواءً خفيفاً^(٦)، ومضى يسوع ماشياً في شوارعٍ أقلّ ازدهاماً. كان ينتشر عبر البلاط الألقى الساحر، ألقى اللبلاب ولسان الثور^(٧). أخيراً لمخ في البعيد المرجّ المغبر والبراعم الذهبية واللؤلؤات تسأل النهار الرحمة^(٨).

-III-

كانت بيت-ذاتا^(٩)، هذه البركة ذات الأروقة الخمسة، محطةً للسأم. يبدو

(١) يعود إلى حكاية إشفاء الولد المريض. العبارة ينطق بها يسوع بالفعل في الإنجيل المذكور. يرى فيها رامبو علامة تكبرٍ وازدهاء من لدن يسوع، وكذلك دلالة على حساب ونفعية من لدنه: يقوم بالآيات (المعجزات) لأنّها الوسيلة الوحيدة لجعل من يحيطون به يؤمنون.

(٢) في عرس قانا، نهت مريم العذراء المسيح إلى أن الخواوي كانت فارغة من الخمر، فأجابها: "مالي ومالك يا امرأة؟ لم تجزّ ساعتني بعد". هنا أيضاً يرى رامبو في إجابة يسوع لآله ازدراء كبيراً.

(٣) يُنكر أن يكون المسيح حوّل الماء إلى نبيذ ('إنجيل يوحنا'، ٢، ٦-١١).

(٤) أرصفة البحيرة التي تقع على ضفافها كفرناحوم.

(٥) يمنح عبارة المسيح نبراً متكبّراً هنا أيضاً.

(٦) في تمييز "الدواء الخفيف" سخرية.

(٧) نبتان تحملان بالنسبة إلى رامبو قوّة سحرية، كالذّواء الذي يحمله عامل الملك (وهو كلمات المسيح).

(٨) ليس هذا تهويماً بسيطاً أو حلماً، بل هو، حسب برونيل، تأكيدٌ على قناعة رامبو بأن نور النهار، شأنه شأن الفتوة والقوّة المؤكّد عليهما أعلاه، هو الذي يمثل الألوهة الحقيقية، بها يُضادّ ألوهة المسيح.

(٩) كتّ رامبو: "بيت-صيدا"، ولكن يروي 'إنجيل يوحنا' (الإصحاح الخامس، ٢-٤) أنّه "كان في أورشليم بركة عند باب السمّ يُقال لها بالعبرية بيت-ذاتا، ولها خمسة أروقة، يضطجع فيها جمهورٌ من المرضى من عُمايانٍ وعُزّرجٍ وكُنُحان".

أَنَّ تِلْكَ كَانَتْ مَغْسِلَةً لِلثِّيَابِ مَشْوُومَةً، دَائِمَةً الْإِبْتِلَاءَ بِالْمَطَرِ وَالْعَفْنِ؛ وَعَلَى الْأَدْرَاجِ الدَّاخِلِيَّةِ الْمَكْفُوهَةِ بِالتَّمَاعَاتِ الْعَوَاصِفِ السَّابِقَةِ لِبُرُوقِ الْجَحِيمِ^(١) كَانَ الْمَسْئُولُونَ^(٢) يُؤْمَتُونَ مَازَحِينَ بِخُصُوصِ أَعْيُنِهِمُ الزَّرْقَاءَ الْمَكْفُوفَةَ، فِيمَا أَحَاطَ أَعْضَاءُهُمُ الْمَجْدُوعَةُ غَسِيلٌ أَبْيَضٌ أَوْ أَزْرَقٌ^(٣). يَا لَهُ مِنْ مَغْسِلٍ عَسْكَرِيٍّ، أَوْ حَمَامٍ شَعْبِيٍّ. الْمَاءُ كَانَ عَلَى الدَّوَامِ أَسْوَدَ، وَلَا كَسِيحٍ يَسْقُطُ فِيهِ حَتَّى فِي الْحُلُمِ.

هنا قَامَ يَسُوعُ بِفَعْلِهِ الْخَطِيرِ الْأَوَّلِ^(٤) صَحْبَةَ الْكُتْسَحَانِ الْمُقَرَّزِينَ^(٥). كَانَ ذَلِكَ نَهَاراً مِنْ شَبَاطٍ أَوْ آذَارٍ أَوْ نَيْسَانٍ، تَشْتَرُ فِيهِ شَمْسُ الثَّانِيَةِ بَعْدَ الظَّهِيرِ^(٦) عَلَى الْمَاءِ الْعَقْبُورِ^(٧) قَوْساً مِنَ النُّورِ عَظِيماً؛ وَلَأْتِي كُنْتُ^(٨) هُنَاكَ، بَعِيداً وَرَاءَ الْكُتْسَحَانِ، قَادِراً عَلَى رُؤْيَا كُلِّ مَا كَانَ ذَلِكَ الشَّعَاعُ الْمُتَوَحَّدُ بِوَقْظِهِ مِنْ بَرَاعَمٍ وَبِلُورِيَّاتٍ وَدِيدَانٍ، أَشْبَهَ مَا أَكُونُ بِمَلَاكٍ أَبْيَضٍ^(٩) مُضْطَجِعٍ عَلَى

(١) يحول رامبو البركة التي كانت الآيات تتحقق فيها إلى مكان جهنمي، بما لا يدع محالاً للشك في بته معارضة الحكاية الإنجيلية.

(٢) منهم بالمسؤولين مبلغ به نوعاً ما. في مكان لمعد يكتب رامبو أنهم أناس يبحثون عن "الأمكن المضروبة فيها الصدقة".

(٣) يذو الزاوية الشك حول حقيقة عائلتهم. هم أنفسهم يسخرون منها، هنا يوحى بأننا عائلات مصطمة، وسيكون لهذا أهمية بالغة في نهاية النص.

(٤) فعل قام به في يوم سبته، وهذا ما سببه اليهود على يسوع، في حين مرت المعجرات السابقة (الكشف الذي قام به أمام المرأة السامرية، تحويل الماء إلى نبيذ في عرس قانا، وإشعاء ابن عامل الملك) بلا أثر.

(٥) "إنجيل يوحنا" (الإصحاح الخامس، ٩-٥): "وكان هناك رجلٌ عليلٌ منذُ ثمانين وثلاثين سنةً مرَّاه يسوع مُضْجِعاً، فعلمَ أنَّ له مدةً طويلةً على هذه الحال. فقال له: "أتريد أن تُشفي؟" أجابه العليل "يا رب، ليس لي من يغطيني في البركة عندما يفور الماء. فيمتد أنا ذاهبٌ إليها، يترنل قلبي آخر". فقال له يسوع: "فم فاحمِلْ فراشك وامش". فغشي الرجلُ لوقته، فحمل فراشه ومشى".

(٦) تعليقات زمنية من عند رامبو.

(٧) هو إدن ماء جهنمي، مقبور في الأرض كهاوية الجحيم.

(٨) إدخال مفاجئ لا "أنا"، به يوقع رامبو أو المتكلم في النص نفسه في المشهد كأنه شارك به أو ليفرض على النص نبرته الساخرة والشككية.

(٩) "إنجيل يوحنا" (الإصحاح الخامس، خاتمة الآية ٣ والآية ٤، مضافتان في الحاشية ٣): "لأن

جانبه، ففي ذلك الشعاع أبصرت جميع الانعكاسات البالغة الشحوب وهي تتحرك.

آنثذ كانت جميع الآثام - أبناء الشيطان الخفيفون والمُعَايِدُونَ والذين يُحِيلُونَ للقلوب المرفهة الإحساس نوعاً ما أولئك الرجال أكثر إفزاعاً من المسوخ -، كانت جميع الآثام تود الارتماء في ذلك الماء. نزل الكُشْحَانُ؛ ما عادوا يمزحون؛ بل تُفَعِّمهم الرِّغْبَةُ^(١).

يُقَالُ إِنَّ أَوَّلَ مَنْ يَنْزِلُونَ [إلى الماء] كانوا يُشْفَوْنَ^(٢). كلاً، كانت الخطايا تُعِيد لفظهم على الدَّرَجَاتِ، وتحملهم على البحث عن مواقع أخرى^(٣)؛ ما كَانَ شيطانهم ليقدر على المكث إلا في الأماكن المضمونة فيها الصُّدْقَةُ^(٤).

دخل يسوع بُعِيدَ سَاعَةِ الهاجرة^(٥). لم يكن هناك مَنْ يَغْسَلُ أو يَسْقِي دواباً^(٦). كَانَ التَّوَرُّ فِي الْبِرْكَةِ بِمِثْلِ صُفْرَةِ آخِرِ أَوْرَاقِ الْكُرُومِ. كَانَ السَّيِّدُ

-
- "الزَّب" [حمل الرب] في الترجمة الفرنسية التي يعتمدها برونييل، و"فلاك الرب" في تلك التي يعتمدها ستيننتر. كَانَ يَنْزِلُ فِي الْبِرْكَةِ حِيناً وَآخَرَ فَيَفُورُ الماء. فَكَانَ أَوَّلَ مَنْ يَنْزِلُ بَعْدَ فُورَانِ الْمَاءِ يُشْفَى أَنَا كَانَتْ عِلَّتُهُ". رامبو يحتل مكان الملك الأبيض، ويروح يتلصص على المشهد ويوحى بأن النزول المفاجئ والقاهر للتور هو الذي جعل الكسحان يتوقمون وقوع معجزة.
- (١) أحلها رامبو محل جملة أخرى شطبتها: "كَانَ الْكُشْحَانُ تَحْدُوهُمْ آنثذ الرِّغْبَةُ فِي الْخُرُوضِ فِي الْبِرْكَةِ". النص الحالي يصور تحولاً جديداً للكسحان: يصبحون خطاة وملعونين غير قابلين للشفاء. يخصوصون في البركة كأنما لا تريد الجحيم أكثر مما للشفاء من أمراضهم وخطاياهم. يجمع هنا ويحور عناصر من "إنجيل يوحنا" ومن "إنجيل مرقس" (٢، ١٢-١٦) و"إنجيل لوقا" (٥، ١٧-٢٦)،
- (٢) يستعيد الآية المذكورة أعلاه من "إنجيل يوحنا" (٤، ٥): "فَكَانَ أَوَّلَ مَنْ يَنْزِلُ بَعْدَ فُورَانِ الْمَاءِ يُشْفَى أَنَا كَانَتْ عِلَّتُهُ"، لينفيها من بُعد على الفور.
- (٣) خيبة مطلقة لأن شيطان النهم لا يمكن إرضاءه، فلا هم يُشْفَوْنَ ولا هم مقبولون في الجحيم.
- (٤) شطب رامبو بعد هذه العبارة جملة يقول فيها: "إشارة منك يا مشيئة السماء، وبأي مني امتثال، كأنه يسبقك".
- (٥) ناقض طاهر: قبل قليل، كانت الساعة هي الثانية بعد الظهر، والآن نحن في منتصف النهار. يجد هذا تفسيره في كون المقاطع الساعية تصف ما يحدث كل يوم. هذه المرة، قرّر المسيح أن يحل محل معجزة التور (الملك الأبيض في الحكاية الإنجيلية) ليقوم بمعجزة من لدنه
- (٦) هذه المعسلة كانت أيضاً مكاناً لورود الدواب (شربها الماء).

الإلهي واقفاً بإزاء عمود: يتملى أبناء الخطيئة: والشیطان يمد له في ألسنتهم لسانه^(١)، ويتهاق^(٢) أو يتطق بالتكران.

قام الكسبح^(٣)، ذلك الذي كان بقي مضطجعاً على جانبه، وراه الرّجيمون يجتاز الرّواق بخطوة نادرة الثّقة ويتلاشى في المدينة^(٤).

(١) أي أنّ الخطاة يمدّون ألسنتهم للمسيح ساخرين، والشيطان المحتفي في دواخلهم هو من سحر من المسيح عبر كلماتهم وإيماءاتهم. يُعبر الشيطان وأتباعه سيادة كاملة على المشهد.

(٢) يضحك بسخرية.

(٣) خلافاً لكلام "إنجيل يوحنا" المذكور في حاشية سابقة (الإصحاح الخامس، ٥-٩)، ينهض الكسبح في نص راسو من تلقاء ذاته دون أن يتدخل المسيح. سخرية الكُشّاحان الموصوفة أعلاه من عاهاتهم نوحى بأن هذا الرجل كان مقعداً كاذباً.

(٤) دعشة اليهود مستمرة من وصف شفاء كسبح كفرناحوم في "إنجيل مرقس" (الإصحاح الثاني،

١٢) "فقام [الكسبح] فحمل فراشه لوقته، وخرج يمشي من جميع الناس، حتى ذهبوا جميعاً ومخدروا الله وقالوا: "ما رأينا مثلاً هذا قط"...".

مسودات «فصل في الجحيم»^(*)

-I-

دم فاسد

أجل، هي رذيلة لدي^(١)، تتوقف [وتستأنف السير] وتعاوِد الانطلاق

(*) عثر باتيرن ترېشون على ورقة من هذه المسودات تضم صيغة أولى لـ "الاعتداء الكاذب" في ملفات الناشر فانييه Vanier في ١٨٩٧، ثم عثر في ١٩١٤ على ورقة أخرى هي مسودة "خيماة الكلمة"، فنشرهما في "المجلة الفرنسية الجديدة" *La Nouvelle Revue française* في عدد آب/أغسطس ١٩١٤. ثم عثر هنري ماتاراشو وهنري دو بويان دو لاکوست في أرشيفات الناشر ميان Messein على ورقة ثالثة تشكل مسودة "دم فاسد"، ونشراها في "مركور دو فرانس" *Mercur de France* في عدد حزيران/يونيو ١٩٤٨. وكما ذكرنا في موضع سابق، فإن اثنين من الأوراق تضمنان في قفاهما "السلسلة اليوحنية"، بما يربّج تقارب كتابة النصين في الزمن. ويذكر بيار برونيل الذي نلخص هنا حواشيه وحواشي ستينمتز بأن الأوراق هذه كانت في حوزة قُربين، مما يعني أن كتابتها عائدة إلى ما قبل تموز/يولو ١٨٧٣. وكان هو قد سلمها إلى الزّسام كازالس Cazals الذي أوصلها إلى الناشر فانييه Vanier. ننشر هنا المسودات كما قدّمتها نشرة أنطوان آدم للأناثار الكاملة لرامبو، وقد استماننا إليها كون الناشر يقدّم داخل النص نفسه الكلمات المشطوبة من قبل الشاعر، واضعاً إياها بين معقّفات كبيرة، مما يسمح بقراءة مباشرة لتردّدات رامبو وتشطّيباته، خلافاً للنشرات الأخرى التي تحيل الكلمات المشطوبة إلى الحاشية. على أننا أقدنا من نشرة آرليا، وكذلك من نشرتي برونيل وستينمتز، في إدخال بعض المفردات أو الأسطر التي تعذر على آدم قراءتها في حينه، أو بعض المفردات التي قدّم لها قراءه خاطئة. ولا داعي في اعتقادنا للتأكيد على أهمية هذه المسودات للوقوف على ولادة هذا العمل الأساسي. نرى بوضوح كيف ينسج النص انطلاقاً من صورة أولى بالغة الاقتضاب (تقع "دم فاسد" في مقطوعة واحدة، بينما تنمو في الضيّقة النهائية لتحتل ثمانية أقسام). كما نرى كيف يبدو رامبو، الذي يرفض في العمل نفسه أن يكون "صاحب براع"، نقول يبدو هنا كثير التفتيح وإعادة المعالجة. وكما أشار إليه برونيل، فإن سحراً مطلقاً يتصاعد من هذه الضمّمحات المكثفة، بما يتيح اعتبارها عملاً على حدة، رغم كل ما يعثرها من تشطّيبات وإبدالات حافظنا عليها هنا، مع انهماك بوضوح العبارة.

(١) تحيل بداية هذا النص إلى القسم الرابع من "دم فاسد" في النص النهائي.

وإِيتَانِي، وبيطني المفتوحة، سَأرى قلباً مُقَعِّداً رهيباً. كُنْتُ، في طفولتي، أسمع جذورها جذورَ المعاناةِ اللاصقةِ بِخاصرتي؛ اليومَ [صعدتُ] تنامتُ حتَّى السماء، إنها [تنبعثُ] أقوى مِنِّي، تضربني وتجرجرني، وإلى الأرض [إلى أسفل] تطرحني.

وعليه، فقد قلنا ذلك، التنكُّرُ، للفرح، تفادي الواجب، ألا أحملُ إلى العالم قَرْفي وخياناتي السَّامِيَّةَ [و...]. أكبرُ براءةٍ وأكبرُ خَفَرٍ.

هَيَّا، إلى السِّبْرِ! الصَّحراءِ والعبءِ والضَّرباتِ والشَّقَاءِ والسَّأمِ والغضبِ.-
الجحيمِ، العِلمِ ومِنَعِ الفكرِ والحواسِ المشتتةِ.

لَايَ شَيْطَانٍ [أنا أكون] أُوَجِّرُني؟ أَيُّ حيوانٍ يَنْبَغِي أن أعبد؟ في أَيِّ دمٍ يَنْبَغِي أن أخوض؟ أَيُّ صِراخٍ يَنْبَغِي أن أَطْلُقَ؟ أَيَّةُ أكْذوبةٍ يَنْبَغِي أن أدْعِمَ؟ أَيَّةُ صورةٍ مقدَّسةٍ يَنْبَغِي أن أهاجمَ؟ أَيَّةُ قلوبٍ يَنْبَغِي تحطيمها؟

بل بالأحرى تفادي [البِدْ] [الفُظْلَة] [للعَدَالَة الغيبيَّة، عدالة الموت. سأسمعُ
المناحة [المناحات] تُغْنِي [اليوم] أَمْسٍ في الأسواق. لا شهرة بعد الآن^(١)،

الحياةُ الشَّاقَّةُ، التَّبَلُّدُ المحض، - ثم رَفْعُ غطاءِ التابوتِ بقبضةٍ ناشفةٍ،
والجلوسُ والاختناق. [لن أَسْبِغَ] لا شيخوخة^(٢). لا مخاطرَ، ليس الإرهابُ
فرنسيّاً.

آه! أنا إلى هذا الحدِّ مهجورٌ بحيث أهدِي أَيَّةَ صورةٍ سماويَّةٍ وثباتٍ نحوَ
الكمال. صفقة خرقاء أخرى^(٣).

(١) رفض الشهرة عند المتصوِّفة هو اختيار الحياة الغُفْل، باعتبار أنَّ السَّمتة والاشتهار بصيَّان المِراء بالزَّهو ويُبعدانه عن حقيقته الزَّوْجانية. رفض المتكلِّم في نصِّ راسِبٍ للشَّهْرة أو الجماهيرية يتبع من إرادة الاحتِراس من العدالة السَّائدة التي يقول في المقطع معه إنها تجلب الموت.

(٢) يرفض، منذ الآن، الذهاب أهدم من سنِّ العشرين، كما سيتك بصراحة في النصِّ الهاتفي.

(٣) صورة "الصفقة" هذه، وكذلك صورة "الأسواق" في الأسطر السابقة، ستختيان من النصِّ النهائي.

[ما نفع] يا لإيثاري، [و] يا لرأفتي العجيبين. «من الأعماق يا رب»^(١)
[ما أحققني] أنا أحقق؟

كفى^(٢). هوذا العقاب! كفى كلاماً عن البراءة^(٣). إلى السير. آه! حقواي
يتخلعان، قلبي يُزمرج، صدري يحترق، رأسي ينهار، الظلام يتدحرج في
عينَي، في الشمس.

[أعارف أنا إلى أين أمضي؟] إلى أين نمضي؟ آلى المعركة؟
آه! يا صديقي^(٤)، يا لشبابي القدر! إمض...، إمض، الآخرون يدفعون
[يحركون] الآلات والأسلحة.

تباً! إنه الضعف، إنها الحماقة، أنا!
هنا، أطلقوا علي النار. وإلا لاستسلمت! [فلأترك] جريحاً، على البطن
أرتمي، مسحوقاً بحوافر الخيول.
آه!

سأعود.
آه هوذا، سأبغ الحياة الفرنسية، وأسلك جادة الشرف.

(١) "سفر المزامير" (١٢٩-١٣٠). "من الأعماق صرحت إليك يا رب".

(٢) هنا يقتل رامبو مباشرة إلى ما يشكّل القسم الثامن من "دم فاسد".

(٣) عارة محذوفة في العمل النهائي وسيكلم رامبو على البراءة في نهاية القسم السابع من "دم فاسد".
"لسوف تُبكي براءتي".

(٤) سوف يحذف رامبو هذا الخطاب "المُجامل" الذي يبدو موجهاً إلى نفسه أو إلى ثولين.

الاهتداء الكاذب^(١)

يوم يؤس! ^(٢) إبتلعتُ [كأساً] جرعةً من السمّ قويّة. سعارُ اليأس يدفع بي في وجهِ كلِّ شيء: الطّبيعة، الأشياء، أنا نفسي، هذا كلّهُ الذي أريدُ أنا تمزيقه. بوركتُ ثلاثاً التّصبيحةُ التي بلغثني. الأحشاء [أحشائي] تُحرقني، عنفُ السمّ يلوي أعضائي، يشوّهني. أموتُ عطشاً. أختنق. لا أقوى على الصّراخ. إنّها الجحيم، العذاب الأبدي، هي ذي النار تتجدّد. إمض أنّها الشّيطان، لتدكيها. إنّني أحترقُ كما ينبغي [جيّداً]. إنّها جحيمٌ طيّبةٌ، جحيمٌ [طيّبةٌ وجميلةٌ].

كنتُ لمحتُ [التّجاة] والهداية والخير والسّعادة والتّجاة. هل لي أن أصفَ الرّؤية، لا تكونُ شعراء في [داخل] الجحيم.

[ما إن] كانت تلك [كان ذلك ظهور] آلاف الأوبرا السّاحرة^(٣)، جوقةٌ روحانيّةٌ رائعةٌ، القوّة والسّلام، المطامخُ الثّيلة، ولا أدري ماذا بعد!

آه! المطامخ الثّيلة! حقدي^(٤). [إنني أعاودُ] الوجودَ المسعورَ: الغضبُ في الدّم، الحياةُ البهائيّة، الثّبُلُ، ال [شقاء، شقائي وشقاء الآخرين] الذي لا يعينني حقّاً، ونحن ما زلنا في الحياة! وإذا كانت لعنةُ الجحيم أبديّة! هي [مرّةٌ أخرى] [الحياة مرّةٌ أخرى]. إنّهُ تنفيذُ القوانينِ الدّينيّة، لَمْ يَذروا في فكري إيماناً كهذا؟ [صّعوا] صنعُ أبوائي شقائي وشقاءهما، وهذا لا يعينني حقّاً. لقد

(١) يشير سيمتز إلى أنّ هذا العنوان يحدّد تفسيره داخل النّص، في العبارة "كنتُ لمحتُ الهداية"، وفي خاتمته: "شعور كاذب، صلاة كاذبة". ولم يبقِ رامبو في الصّيغة النّهائيّة على العنوان، مفضلاً عليه "ليل الجحيم"، وذلك لغضبان تماسك النّص.

(٢) قبسة من صلاة، وستختفي من النّص النّهائي.

(٣) سوف يتخلّى رامبو عن هذه الصّورة، ربّما ليتمسك بـ "الأوبرا الشّائعة" في "حيماء الكلمة".

(٤) صيغة مقتضية، كما هو مألوف لدى رامبو. يقصد، حسب سيمتز، أنّ طموحه إلى تحقيق القيم الثّيلة صار فيما بعد محطّ حقده.

استَعْلَتْ براءتي. أه! فكرة العمادة. ثمة من عاشوا برداءة، مَنْ يعيشون برداءة، ولا يُحسّون بشيء! إنها [العمادة] عمادتي و[الضعف] ضعفي، الذي أنا خاضعٌ له. ثم إننا ما زلنا في الحياة!

فيما بعد، ستكون متّعة لعنة الجحيم أعمق. إنني لأقرّ بلعنة الجحيم. [عندما] إنسان يريدُ جدّ نفسه هو رَجِيمٌ حقّاً، أليس كذلك؟ أحسّبتني في الجحيم، إذن أنا فيها. - جريمةٌ بسرعة، لأسقط في العدم، بجريرة ناموس البشر.

أسكت. ألا أسكت! إنهما العازُ والملامة [اللذان] قربي؛ إنّه الشيطانُ مَنْ يقولُ لي إنّ نازةً رذيلةً وحمقاء؛ وإنّ غضبي قبيحٌ بشناعة. كفى. لتسكت! إنها أخطاءٌ تُملّي عليّ في الأذن، [سحر] ضروب من السحر، [خيمياء] خيمياءات، تصوّفات، عطور [زهريّة؟] كاذبة^(١)، ضروب من الموسيقى الساذجة. الشيطانُ يتعهّد بهذا. وعليه، فالشعراء رَجِيمُونَ^(٢). كلّاً، ما هذا بصحيح.

وأقولُ إنني ممسكٌ بالحقيقة. إنّ لديّ على كلّ شيءٍ حكماً سليماً وثابتاً، وإنني متأهّبٌ للكمال. [أسكت، إنها] الخيلاء! الآن. لستُ إلّا كائناتاً من خشب، فروةٌ رأسي تيبس. [و] أواه! ربّاه! إلهي، يا إلهي. خائفٌ أنا، رحماك. أه! أنا عطشان. يا لطفولتي، قريتي، الحقول، البحيرة، على الشاطئ الرّمليّ، ضوء القمر عندما يُعلن الناقوس عن منتصف الليل^(٣). [الشيطانُ في الناقوس]. [...] - كم أصبح دابة! يا مريم، أيتها العذراء المقدّسة، شعورٌ كاذبٌ، صلاةٌ كاذبة^(٤).

(١) سوف تخفي "الخيمياءات والتصوّفات" من النصّ النهائي أيضاً، وتعلّ محلّها "خيمياء الكلمة".
(٢) لن نجد في النصّ النهائي تعبيراً يمثّل هذه العبارة. و"الرّجيم" تُفهم بمعنى الممكّوم عليه بالهلاك الأبديّ أو بلعة الجحيم، وستوسّع في شرح المفردة في بداية النصّ النهائي من "فصل في الجحيم".
(٣) إشارة إلى أحد تطيّرات أهل الرّيف الذين نشأ بينهم رامبو، ستوسّع في شرحه لدى ورود العبارة نفسها في النصّ النهائي لـ "فصل في الجحيم".

(٤) هنا تتوقّف مسوّدة هذا القسم، في مخطوطته المحفوظة على الأقل. وهي لا تقابل سوى الفقرات السّت الأولى من "ليل الجحيم" في النصّ النهائي.

[خيمياء الكلمة]

أخيراً^(١) أصبح فكري من لندن أو بكين أو برز [اللاتي
يتلاشين إنني أمزح حول] أعياد شعبية. [هوذا!] صغار^(٢)

كنت سأرغب بالصّحراء العاصفة لـ [ريفي].

كنت أحب المشروبات الفاترة والمخازن الذّاوية السّحر والبساتين
المحروقة. كنت أظلّ لساعات طويلة دالِقاً لساني، كالحوانات المنفوشة
الوبر، أنجرجز في الأزقة العطنة، ثم، مغمض العينين، [أصلي] أقب نفسي
للسّمس، إلهة النّار، فلتوقني هي أرضاً، أيّها الجنرال^(٣)، أيّها الملك،
كنت أقول، لو بقي مدفع عتيق على متاريسك المتداعية، فلتقصّب البشر
[بأكوام] بكُتل تراب يابس. إلى زجاج المغازات الرائعة! إلى الصّالونات
الباردة [إجعل] المدينة تلتهم غبارها! أكسد الميازيب. على
الغور املأ مقاصير السيّدات برمل اليواقيت الحارق.

[كنت أرندي ثياباً من الجوخ] كنت أكسر الحجر على الطّرق
المكنوسة دوماً. [كانت السّمس تنزل صوب الغائط، في مركز الأرض]، كان
الذهليز الجوفي يقود إلى، براز في الوادي، الذّبابة الثّملة في مبولّة النّزل
المعزول، عاشقة لسان الثور، وتحت السّمس، والتي تمضي لتذوّب في
شعاع^(٤).

(١) يُرى هنا بوضوح نقصان البداية.

(٢) هنا ثغرات ناجمة عن تمزّق ورقة.

(٣) كان رامبو يعبث السّمس بـ "الجنرال"، وهي في الفرنسية اسم مدّكر.

(٤) ترى مارغريت ديفز (يذكرها مرويل) في هذه الصّورة لدبابة يذّيبها شعاع رعة من لدن المتكلّم في
الدّويان والثلاثي، وسبق أن كتب رامبو في "أعلام نّوار": وإذا ما جرّحتني شعاع / مساموت فوق
الطحالب.

جوع^(١)

كنت أفكر بسعادة الذّوبان^(٢)؛ كانت السُّرفات هي الحشود، تتابع أجساد بيضاء صغيرة في اليمابيس: [كان العنكبوت الرّومنتيقي يجعل الظل] الرّومنتيقي مغزواً بالفجر اللّبني المسحة؛ البق، كمثّل شخص أسمر، كان يتنظر أن نهيم. سبعة هي الخلد، رقاد البكورة بكاملها!

كنت أبتعد [عن الاحتكاك]. بتولبة مدهشة، [أحاول] كتابتها في ضرب من أغنية عاطفية.

أغنية البرج الأعلى

حسبت أنني عثرت على العقل وعلى السعادة. كنت أبعد السماء، اللّازورد، الذي هو من ظلام، وأعيش، شرارة ذهبية من نور طبيعني. كان ذلك جاداً تماماً. كنت أعبر [بأكبر] بلاهة ممكنة.

الأبدية

[وزيادة في] من فرح، صرت أوبرا شائقة.

العصر الذهبي^(٣)

كانت [في تلك الفترة] تلك حياتي الخالدة، غير المكتوبة، غير المفتاة، - شيء كمثّل العناية الإلهية، [نواميس العالم]، الجوهر الذي يؤمن به والذي لا يُغني.

(١) هنا يكتبني رامبو بكتابة عنوان إحدى قصائده الموزونة ("أعياد الجوع") مختزلاً. وسيقوم باستعادة القصيدة في النصّ النهائي، ويفعل الشيء نفسه مع قصائد أخرى.

(٢) نلاحظ هنا ول مرة من الأمثلة المأخوذة عن عالم الحيوان. وفي الصيغة النهائية، يضع رامبو هذا المقطع، مع تعديلات، قبل المقطع الذي سبق استعادته لـ "أغنية البرج الأعلى".

(٣) سوف تحضي القصيدة الموزونة الحاملة هذا العنوان من النصّ النهائي، ربّما بسبب من طولها. ولكن رامبو، بوصفه عنوانها ها تماماً بعد التعبير "أوبرا شائقة" إنما يمنحنا، حسّ ستينتر، مفتاحاً ثميناً لقراءة هذه القصيدة (أنظرها في موضعها). فهي يبي أن تُغنى، كما أنها تدفع إلى التحوار مختلف أصوات رامبو الداخلية.

بعد تلك اللحظات الثبيلة، [جاء] الغباء الكامل. رأيت في جميع الكائنات حتمية^(١) للتعاد. لم يكن الفعل [الحياة السيئة] إلا شاكلة لإفساد نهم حياة: [أنا كنت فقط أترك، عارفاً إياها،] صدفة مشؤومة وحلوة، استنزافاً، ضللاً. كانت الأخلاق هي رخاوة الدماغ. كانت الكائنات والأشياء جميعاً تبدو لي.....^(٢) حيوات أخرى حولها. هذا السيد..... ملاك. هذه الأسرة ليست..... مع رجال عديدين..... لحظة من حيواتهم الأخرى..... لا مبادئ. لا واحدة من السفطات التي..... الجنون الذي يُحجّر عليه.

سأقدر أن أعيد قولها كلها [وأخريات] وأخريات أيضاً. أنا أعرف النقص^(٣). لم أعد لأشعر بأي شيء، [كانت الهلوسات تدوم كانت أكثر مما ينبغي]. لكن الآن، [لا أريد] لن أحاول أن أدفع للإصغاء إلي.

شهر من هذا الثمرين: [خلت] كانت عافيتي [إنهارت] مهددة. كان لدي أشياء أخرى لأقوم بها سوى العيش. كانت الهلوسات أقوى، والرعب كان [أكثر] يأتي! كنت أنام أياً ما عديداً، وإذا ما استيقظت، أو اصل في كل مكان الأحلام الأكثر اكتئاباً [ضيقاً].

ذاكرة^(٤)

وجدتني ناضجاً لـ [الموت] الوفاة وكان ضعفي يجزني حتى تخوم العالم والحياة، [حيث الدوام] في سيميريا المظلمة، بلاد الأوهام؛ بين موتى،

(١) يخفي مفهوم القدرة هذا من النص الثباتي.

(٢) هنا أيضاً ثغرات ناجمة عن تمزق ورقة.

(٣) يشير ستينمتر إلى أن فرلين كان في الفترة نفسها يتكلم في رسائله على "نسخة"، ولكنه كان نسخاً شعرياً ولا يشمل الحياة بكاملها كما لدى رامو.

(٤) سوف يستغني رامو في النص الثباتي عن استعادة القصيدة الحاملة هذا العنوان أيضاً، تجدها ضمن قصائده الموزونة. ومهم أن نعرف أن الشاعر، في السطر الذي يمهّد لها هنا، يقدمها باعتبارها واحداً من "أكثر الأحلام اكتئاباً".

حيث كبير، سلك طريقاً محفوفة بالمخاطر، تاركاً الروحَ كلها تقريباً في [سفينة]^(١) ملأى بالرعب.

تخوم العالم^(٢)

سافرت قليلاً. رحْتُ إلى الشمال^(٣): [كنتُ أذكرُ بما أوصدتُ دماغي. أردتُ أن أعرفَ هناكَ جميعَ روائحي الإقطاعية، الزايعات، الينابيع الوحشية. كنتُ أحبُّ البحرَ، رجلاً عديمَ...، عَزُلُ [المبادئ]، الخائم السحري^(٤) في الماء الرضاء [المضاء] كما لو كان يجبُ أن يغسلني من [هذه التخبُّطات] نجاسةً، كنتُ أبصرُ الصليبَ المعزّي. كانَ قد رَجَمَني قوسُ قزحٍ وضروبٌ من السحرِ الديني، ومن أجل السعادة، [ندمي] قَدري، دودني الناحرة، والتي [أنا] معَ أن [العالمَ بدا لي بالغَ الجدة، أنا الذي كنتُ] قد اقتنصتُ جميعَ الانطباعاتِ الممكنة: جاعلاً حياتي أوسعَ من أن أتمكنَ من أن أحبَّ [حقاً] القوةَ والجمال.

في أكبرِ المدن، في الفجرِ، عندما تتعالى صلوات الصُّباح، و«المسيح أب»، [عندما من أجل الأقوياء يأتي المسيح]، كان نابهاً^(٥)، الذي يُلطفُ الموت، يُبشني مع صباحِ الذبكِ.

سعا[دة]^(٦)

كنتُ من الضعيفِ بحيثُ حسبْتُني غيرَ قابلٍ للاحتمال بعدُ في المجتمعِ إلا

(١) هذه المفردة تبيِّن حسب ستيمر أن رامبو كان يفكر بتطواف عوليس (أوليسيس) ونزوله إلى المجيم.

(٢) لا قصيدة معروفة لرامبو بهذا العنوان. والتعبير يحيل إلى "سيميريا" (أنظر الحاشية التالية).

(٣) أي في اتجاه سيميريا، بلد الألياف والأوهام.

(٤) سوف يكتب في "ليل المجيم" "أتريدون أن أغوص لأسترجع الخاتم؟".

(٥) التعبير يحيل إلى السعادة، موضوع النص.

(٦) إحالة إلى قصيدة "يا فصول، يا قلاع". وقد كتب المروان مختصراً Bonr بدلَ Bonheur مما يفصح عن سرعة في الكتابة.

بقوة يا لـد [بؤس الشفقة]. أي دبر يمكن أن يستقبل هذا القرف الجميل؟
نسا[ضح].

[...] هذا كله انقضى شيئاً فشيئاً.

الآن أمقت الوثبات الصوفية وغرابات الأسلوب^(١).

الآن أقدر أن أقول إن الفن حماقة^(٢).

[الـ] شعراؤنا الكبار [...] فن سهل أيضاً: الفن حماقة.

التحية للطيب [ة].^(٣)

(١) الأرجح أنه يلتمح إلى قصائد ١٨٧٢ التي يتفقد فيها "خيضاء الكلمة".

(٢) سوف يحذف رامبو في النص النهائي هذه العبارة الجازمة، وهي تشير إلى إوائته لعمله الشعري (ما يستيه هو "فشله"، والذي يمثل في الحقيقة نجاحاً داهراً)، واتجاهه، كما يعبر سبينمتر، إلى معانقة الواقع العملي الذي سيضيع هو فيه

(٣) سوف يُبدل رامبو في النص النهائي "الطيبة" بـ "الجمال"، وهذا أكثر ملاءمة لنمو تفكيره في هذا المعنل.

فصل في الجحيم^(*)

(*) أنتظر بصدد هذا العمل مقدمة المترجم، والترتيب الطباعي للأجزاء والفقرات يتبع هنا ترتيب النص الأصلي كما صفحه راجع بنفسه في طبعة عمله التي لم يعمل على توزيعها بعد اكتمالها، وقد أخذت بها نشرة آوليا ونشرات فرنسية أخرى.

«بالأمس^(١)، إن لم تخنّي ذاكرتي، كانت حياتي وليمةً تفتّح فيها جميع القلوب، وتنسكب فيها جميع الخمر^(٢)».

ذات مساءً، أجلسُ الجمالَ على ركبتيّ. - فالفَيْتُهُ مرّاً^(٣). - وشتمته. تسلّحتُ ضدَّ العدالة^(٤).

وهربتُ. أيتها السواحر^(٥)، أيتها الشقاء ويا أيتها الحقد، إليكم عُهدٌ بكنزي!

أفلحتُ في أن أزيلَ عن فكري كلَّ رجاءٍ^(٦) إنساني. وفي اتّجاءِ كلِّ فرح، قمْتُ، كي أخنّقه، بالوثبة الصامتة للحَيَوَانِ المفترس.

ناديتُ الجلّادينَ لأعضّ، فيما أهلكُ، أخامصَ بنادقهم. ناديتُ الآفاتِ

(١) يبدأ النصّ بمعقّفات لن تتغلّق في أيّ موضع. لم يراجع رامبو على الأرجح بما فيه الكفاية التجارب المطبعية لعمله أو لأنه أراد أن يبقى على الكلام مفتوحاً.

(٢) استحضار لعلفولة هائلة وربما، في الأوان ذاته، حسب برونيل، استعادة لمثل "الوليمة" في "إنجيل متى" (٢٢، ١٣-٢) وفي "إنجيل لوقا" (١٤، ١٦-٢٤).

(٣) يُشير العُلم المَر الذي يُسببه للجمال إلى فساد أو تلويّث أصليّ ملازم له.

(٤) العدالة لدى رامبو مرادفٌ للنظام الاجتماعيّ السائد والأعراف المهيمنة. هي عدالة القانون أو عدالة المحاكم كما يستلها المجتمع، فهي في نظره ناقصة أبداً. والعدالة هي أولى الفضائل اللاهوتية.

(٥) يرى أنطوان آدم أن رامبو يقصد سواحر المؤرّخ ميشليه Michelet في كتابه "الساحرة" *La Sorcière*، الذي كان يرى فيها قوةً ناتجة عن أعراف المجتمع القديم، فيتعرّض للمطاردة بباغت من ذلك. وقد يشير رامبو من خلالهنّ إلى ولعه بالأسرار وروغبته اللأهية في إماطة الثّام عن كلّ شيء. على حين يرى فيها برونيل ويستيسمز رمزا للشقاء والحقد، المذكورين بعد هذه الممرّدة على الفور في ما يشبه "البذل" (بالمعنى السحوي للكلمة)، وفي هذه الحالة يخفي أن نقول "الساحرين".

(٦) الفضيلة اللاهوتية الثانية، يضربها بعدما قرّر أن يتسلّح ضدَّ العدالة (برونيل).

لَاخْتَنَقَ بِالزَّمَلِ وَالذَّمِّ. كَانَ الشَّقَاءُ إِلَهِي. تَمَدَّدْتُ فِي الْوَحْلِ. تَنَشَّفْتُ فِي هَوَاءِ
الْجَرِيْمَةِ. وَلَعِبْتُ لِلْجَنَوْنِ الْأَعْيَبِ^(١).

ثُمَّ جَاءَنِي الرِّبْعُ^(٢) بِضِحْكَةِ الْأَبْلَةِ الْمُتَفَرَّةِ .

وَلَكِنْ لَمَّا كُنْتُ أَلْفَيْتُنِي مُؤَخَّرًا عَلَى أَهْبَةِ إِطْلَاقِ التَّنَازُلِ الْآخِرِ^(٣)، فَانَا
فَكَّرْتُ فِي الْبَحْثِ عَنْ مِفْتَاحِ الْوَلِيْمَةِ الْقَدِيمَةِ الَّتِي قَدْ اسْتَرْجَعْتُ فِيهَا شَهِيَّتِي.

الرَّافَةُ هِيَ ذَلِكَ الْمِفْتَاحُ. - هَذَا الْإِلَهَامُ يُبَيِّنُ أَتَنِي حَلَمْتُ^(٤)!

«سَتَنْظُرُ ضَبْعًا، إلخ»، كَانَ يَهْتَفُ الشَّيْطَانُ الَّذِي تَوَجَّحَنِي بِحَشَاخَاشَاتِ
بَالِغَةِ اللَّطَافَةِ^(٥). «حَزِرَ الْمَوْتُ بِكُلِّ مَا لَدَيْكَ مِنْ شَهِيَّةٍ، بَأَنَانِيَّتِكَ وَجَمِيعِ
الْكِبَائِرِ».

(١) يلعب للجنون الأعيب، بمعنى أنه يحفره ويستغزه، محتفظاً في الألوان نفسه بإزائه مسافة نقدية وتحزير
ساحر، ولعل هذا هو ما يدعوه بالتشويش الكامل والمنظم للحواس.

(٢) يرى فيه برونيل ربيع ١٨٧٢ حيث كاد الجنون الإداني يقود رامبو إلى الجنون الفعلي، أو ربيع ١٨٧٣
حيث يبدو أنه مريض في لندن لفترة.

(٣) استخدم المفردة " couac "، وهي تعني بالعامية الفرنسية "نشازاً". يُرجَّح بعض الشراح، ومهم
برونيل، أنه يُشير إلى حادثة بروكسيل التي أطلق فيها فرلين على رامبو رصاصة من مسدسه أصابته
بجرح في وسطه في العاشر من تموز/ يوليو ١٨٧٣، وهذا مما يخفف العبارة في اتجاه دلالة
"المشترحة الأخيرة" باعتبار أنه واجه الموت. ينبغي في اعتقادنا التمسك بقراءة شعرية، هذه التي
سنرى فيها رامبو وهو يصرخ، في هذا العمل نفسه، أنه، بفعل "حماقاته"، مات على أمة الموت
فهو قد يقصد بالتناثر الأخير، على ما يرى وأنسير (في دراسة ذكرناها في مقدمة المترجم)، قصائده
الموزونة والمقفأة الأخيرة (أشعار ١٨٧٢ وروما قسم من ١٨٧٣)، ويكون في هذه الحالة قد قرَّر
هجراً الشعر وشرع بكتابة "فصل في الجعيم" باعتباره وصيته الشعرية التي بلغ فيها إلى ما وراء
الشعر.

(٤) الرافاة أو روح الإحسان هي الفضيلة اللاهوتية الثالثة، يضربها بدورها في هذه العبارة "المعدولة"، أي
المصشحة على النور: يؤكد أنه يجد مفتاح الوليمة القديمة في الرافاة، ثم ينتقد نفسه ويقول إن هذا
الإلهام وحده (أي طبيعة النص الذي هو بصدد كتابته) يثبت أنه كان يعلم، فالرافاة لا يمكن في طوره
الآن أن تشكل هذا المفتاح.

(٥) أزهار الشخصاشي هذه ترمز في نظر أغلب الشراح للآفيون الذي تناوله رامبو لفترة. مرونيل يرى فيها
عوايات الشيطان (الرافاة والزجاء، وسواها مما يشكل في نظر رامبو الآن بعض غواياته).

آه^(١)! تناولت جرعة مفرطة القوة^(٢): - لكنني أنصرع إليك، أيها الشيطان يا عزيزي، اجعل حذقة عيني أقل احتياجاً! وفي انتظار بضع دناءات صغيرة متأخرة^(٣)، هاكُم، يا من تحبون في الكاتب غياب مَلَكَاَتِ الوصف أو الإرشاد^(٤)، بضع صفحات شنيعة من دفثري، أنا الرّجيم^(٥).

(١) في قصائده العروضية كما في قصائد النثر، يُكثر رامبو من استخدام الأصوات التعبيرية، وخصوصاً: ab التي تعتبر تارةً من المفاجأة أو السخرية وطوراً عن الألم أو، بالعكس، من السرور، و oh التي تفيد التمتع المشوب بالحنين إلى الشيء المستحضر وكذلك التنبية والمنادة وأحياناً الامتناع (اندهاش سلبي)، والتي تُستخدم في المناذلة مناداة تعظيم واستحسان وكذلك في التعبير عن الاندهاش المفتون. هي إذن وظائف متعددة ومقاربة يساعد السياق في تخصيصها كلّ مرة. وهي تستمد دلالتها من أهمية البعد الضوئي في فنّ رامبو الشعري، وقد لاحظ باتريس لورو Patrice Loraux، في دراسة له منشورة في كتاب "ألفية رامبو" الذي سبق ذكره في مقدمة المترجم، غياب الصوت الأخير (oh) في "فصل في الجميع"، وبالمقابل تغني الواضح في "إشراقات"، وقد حافظنا في ترجمتنا على بعض هذه الأصوات في المواضع التي يبدو لنا أثرها فيها واضحاً، وعوّضنا عنها في مواضع أخرى بتعابير هريئة تفيد معناها، من أمثال "عجياً" و"أسفاً" أو "وا أسفاه" و "يا..."، إلخ.

(٢) هذه الجرعة هي في نظر برونيال المذاق السابق للموت الذي جرّعه إيّاه مروره بالجميع، الذي يتغيّر لوصفه.

(٣) رأى فيها البعض كتاباته القادمة يدعوها هكذا عن سخرية، وبرونيال يرى فيها التدامات التي يخشى رامبو الوقوع فيها من جديد.

(٤) يخاطب قُرّة يؤمنون مثله بأنّ أدباً رجيماً كهذا الذي يتغيّر لكتابته ينبغي أن يخلو من الموصافات المذكورة. وفي العبارة أيضاً موقف نفدي من شعر لثريه ومن تلقى معاصريه للشعر.

(٥) تقرأ في مادة "رجم" في "لسان العرب" لابن منظور: "الرّجُم: القتل، وقد ورد في القرآن الرّجُم القتل (...)، وإنما قيل للمقتل رَجُمَ لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلاً رَمَوْهُ بالحجارة حتى يقتلوه، ثم قيل لكل قتل رَجُمٌ (...). رَجَمَهُ يَرْجُمُهُ رَجْماً، فهو مَرْجُومٌ وَرَجِيمٌ والرّجُم: اللعن، ومنه الشيطان الرّجيم أي المَرْجُوم بالكواكب، صُرف إلى فِعِيل من مَفْعُول، وقيل: رَجِيمٌ ملعون مَرْجُومٌ باللعنة مُبْعَدٌ مطرود، وهو قول أهل التفسير (...). والرّجُم: الهجران، والرّجُم الطرد، والرّجُم الظن، والرّجيم السب والشتيم. من بين جميع هذه المعاني، نفهم مفردة "الرجيم" في نصّ رامبو بمعنى من حلّت عليه اللعنة، وبالذات لعنة الجميع، فهو محكوم عليه بالهلاك الأبدى.

دم فاسد^(١)

ورثت من أسلافي الغالتيين^(٢) العينَ الزرقاءَ البيضاءَ والمُخَّ الصَّيْقَ والزَّعونةَ في القتال. أرى ملبسي بِمَثَلِ بَرَبْرِيَّةٍ ملبسهم. سوى أَنِّي لا أدْهَنُ شَعْرِي.

كَانَ الغالتيون سَالْخِي جُلُودَ الحَيَوَانَاتِ ومُحْرِقِي العُشْبِ الْأَكْثَرِ غِبَاءَ فِي حَقَبَتِهِمْ.

لَدَيَّ مِنْهُمْ: الوَثْنِيَّةُ وَحُبُّ الخُطْبِيَّةِ؛ - جَمِيعُ الرِّذَائِلِ، الغَضَبُ، والفُجُورُ؛ - رَائِعٌ هُوَ الفُجُورُ؛ - وَخُصُوصاً الكَسَلُ والكُذِبُ.

جَمِيعُ المِهَنِ تُفْرَعُنِي. السَّادَةُ والعَمَالُ جَمِيعاً فَلَاحُونَ بِلَا نِبَالَةٍ. اليَدُ

(١) المقصود بـ "دم فاسد" *mauvais sang* هو بالطبع جزق سيئ، بالمعنى الذي نوضحه في الحاشية التالية. ولكننا ارتأينا الحفاظ على الدلالة الحرفية لأنَّ المتكلم يشعر بالفعل بأنَّ دمًا فاسدًا يجري في عروقه. ثمَّ إنَّ رامبو يستخدم المفردة "جزق" *race* عندما يريد ذلك، كما في إشارته، في القطعة الحالية نفسها، إلى تحدُّره من "جزق متدنٍّ".

(٢) "الغاليون" *Les Gaulois* هم سكَّان فرنسا (بلاد الغال) حتَّى غزوات الفرنكين (بين ٤٣٠ و ٤٥٠ م.)، الذين منحوا البلاد اسمها الحاليَّ وأدخلوها إلى المسيحية بعدما اعتنقوها في عهد كلوفيس الأوَّل Clovis Ier إثر زواجه، في ٤٩٦ م.، من الأميرة الكاثوليكية البورغندية كلوتيلد Clotilde. وعليه، فرامبو يتماهى مع فرنسا الوثنية وثقافتها السِّلْتية، هذه التي لم تنتصر بعد، ولم تعرف مفهوم "الخطيئة الأصلية". وعلى النِّحو ذاته يتماهى بعد قليل مع الزُّنْج والهمجيين. وهذا هو ما يدعوهُ في العنوان "الذَّمُّ الفاسد" وما يدعوهُ بعد قليل "العرق المتدنِّي". هما دم فاسد وعِرْق متدنٍّ في نظر معاصريه من الغربيين لا في نظره هو نفسه. بل هو يضطلع بهذا الانتماء وكأنَّه يقول: "أنا من ذلك الذَّم الذي تعدُّونه فاسدًا ومن ذلك العرق الذي تعتبرونه متدنِّيًا". لكنَّ ينهني الانتباه إلى "قلق" تصريحات رامبو وتأرجعها الدَّائم بين الإيجاب والسلب. فهو تارةً يمجِّد هذا العرق لبرامته وطوراً يُعقِّقه على ضعفه. وعليه فيبني الإفلاخ عن فهم خاطئ يرى في "العرق المتدنِّي" الغرب الحالي الذي يكون رامبو في هذه الحالة بصدد إنكاره بساطة رامبو يعترف الغرب بشاكلة أقوى، إذ يجهر بانتمائه إلى عناصر قديمة حقَّق الغرب قُوَّته الحاليَّة بشمن إبادتها أو تهيشها.

الحاملة اليراع تتساوى واليد الحاملة المحراث. - يا له قرناً بأيدي! - أنا لن تكون لي يدي أبداً. ثم إن التدجن يقود بعيداً^(١). ونزاهة التسول تؤسفني. المجرمون موقوفون شأنهم شأن المخصيتين: أنا سألهم لم أفس، وسواء هو الأمر عندي.

لكن من جعل لساني بمثل هذه المزاوغة حتى لقد قاد كسلي وصائه حتى هذه اللحظة؟ دون أن أستخدم لأعيش حتى جسدي، وبأكثر بطلاة من ضفدع^(٢)، عشت في كل مكان. ما من أسرة من أوربا إلا وأعرفها. - أقصد أسراً كمثل أسرتي، ورثت من إعلان حقوق الإنسان كل شيء. - ما من ابن أسرة إلا وعرفته.

* * *

لو كان لي أسلاف في مكان ما من تاريخ فرنسا!

ولكن لا شيء!

بديهي في نظري أنني دائماً كنت من عزق مئذ^(٣). لا أقدر أن أفهم

(١) للمفردة التي يستخدمها: domesticité، معاني عديدة، فهي نفي الخضوع والتدجن والتبعية، وكذلك وضعية الخادم والقائم بالأعمال المنزلية. فرامبو يرفض التدجن بجميع معانيه، بما فيه أن يكون في خدمة أحد.

(٢) كَب: crapaud، وهو من الضفادع أقبحها، ويتميز عن بقية الضفادع الملاء الجلد ببشرة قبيحة ملأى بالثآليل، ويسمى في العربية "الملجوم". ولقد ترجمنا إلى "ضفدع" لا فحسب لأن المفردة مألوقة أكثر، بل كذلك لأن رامبو يقصد كسل هذا الحيوان النفاق على ضفاف الأنهار والبزك بعامة أكثر مما يستهدف قبح الفصيلة المذكورة من الضفادع.

(٣) "العزق المتدني" هو، كما أسلفنا في القول، فرنسا القديمة، الغالية، التي ينادي هو بالانتماء إليها وإلى ديانتها الطبيعية والوثنية. ويذهب جان-لوك ستينمتر أبعد في التفسير ويرى أن رامبو ربما كان عارفاً بدراسات تاريخية معاصرة له أو سابقة، دراسات العمدة در بولافييه Le Comte de Boulainvilliers مثلاً أو أوغسطين تيري Augustin Thierry. يريا الأزل كيف أن طبقة السلاء شأت من الفرانكيين الغالافين، وطبقة العامة من الغالين المقموعين. ويعرض الثاني كيف مارس الفرانكيون على العاليين استمداً حقيقياً. رامبو يعد نفسه من العامة ومن المستعبدين، وعلى هذا النحو يعلن لاحقاً عن رفضه للحياة المرسية. (مس أجل تحليل إضافي، أنظر مقدمة المترجم).

التمرد. وما انتفض عِرْقِي إِلَّا من أجل النهب: كما تفعل الذئاب بالحيوان الذي لم تغلخ هي في قتله^(١).

أتذكر تاريخ فرنسا، الابنة البكر للكنيسة^(٢). كنتُ ساحجٌ إلى الأرض المقدسة فلاحاً^(٣)؛ فأنا لَدَيْ في الرأس طرُق من سهول «السواب»^(٤)، ومناظر من بيزنطة ومتاريس من أورشليم؛ وبين آلاف المشاهد الدنيوية الشائقة تستيقظ في عبادة مريم والأسف على المصلوب^(٥). - ملتهماً بالجذام أجلس، مُقْبِعِداً الأوعية المكسرة والفُراض، أسفل جدارٍ أكلته الشمس. - فيما بعد، كنتُ سائحاً في الليل الألماني، في الغراء، بين المُرتقة.

آه، هذا أيضاً: إنني أرقصُ السَّبْت في فزجة من الغاب حمراء، صحبة عجائز وصغار^(٦).

لا أتذكرُ أبعدَ من هذه الأرض ومن المسيحية. دائماً سأراني ثانية في هذا

(١) عبارة مقتضبة ترجح أنه يعمل فيها على محاسبة الغالتيين القدماء، الذين يجهر هو باتماته إليهم، على ضمتهم وروعيتهم، كما فعل في بداية النص.

(٢) كان البابوات يدعون فرنسا "الابنة البكر للكنيسة" لمساهمتها الزائدة في الحملات الصليبية. يتمثل راسبو في هذا المقطع الممارسات التي كان سيُجرى إلى القيام بها لو كان معاصراً لتحول الغالتيين إلى فرانكنين. ولكي يمنح تمثيل الماضي هذا وزن حقيقة قائمة أو مُعيش فعلي، يرواح بين الماضي الافتراضي (العباغة على غرار "كنتُ سافراً كذا وكذا")، ومضارع السرد.

(٣) الفلاحون في "فصل في الجحيم" صفة قدحية دوماً. والمفردة التي يستخدمها هنا: manant، تعني "فلاحاً خاضعاً إلى إقطاعي"، و"قروياً فقطلاً".

(٤) تشير هذه السهول إلى الإمبراطورية الرومانية-الجرمانية. راسبو يستهدف هنا تصاغر الكنيسة والتاريخ الغازي للغرب.

(٥) يستحضر عبادة مريم وصلب المسيح باعتبارها تغيّلات دنيوية يتعامل معها مجرّداً ليأها من صفتها المتعالية أو الذهية، أو باعتبارها "محشورة" بين ممارسات دنيوية كان يقوم بها جنود الحملات الصليبية من نهب واثجار وما إليهما. ويشير برونيل إلى أنّ الصفة المستخدمة: profanes كانت قديماً تعني لا دنيوية فحسب بل هرطوتية.

(٦) يواصل تصوير نفسه غارقاً في تطيرات الأسلاف وممارساتهم التخريبية، ورقصة السَّبْت هي رقصة السُّخرة.

الماضي. ولكن وحيداً دوماً؛ بلا أسرة؛ بل بأي لسان كنت أتكلّم؟ أبداً لا أراني في مجالس المسيح، ولا في مجالس السادة ممثلي المسيح^(١).

ما كنت في القرن الفائت؟: إنني لا أعاودُ العثورَ عليّ إلا اليوم. لم يعد من أفاقين، ولا من حروب عشوائية^(٢). العزقُ المتدنّي غطى على كل شيء^(٣) - على الشعب، مثلما يُقال، وعلى العقل؛ على الأمة والعلم.

أوه! العلم! لقد استولّي على كل شيء. للجسد والزوج: [بدل] قربان المرضى وعقاقير النسوة والأغنيات الشعبية المرمّقة، [هأهما] الفلسفة والطب. [وبدل] تسليات الأمراء والألعاب التي كانوا يُحرّمون^(٤)، [هي ذي] الجغرافية والكوسموغرافية والميكانيكا والكيمياء...^(٥)

العلم، النبالة الجديدة^(٦)! التقدم. العالم يسير! ما لهُ لا يدور؟^(٧) إنها رؤية الأعداد^(٨). نحن سائرون إلى الروح^(٩)! أكيد ذلك، نبوءة ما

(١) هم، حسب برونيل، الإكليروس (ملك الكهنوت) والتبلاء. التلث الثالث الذي ينتمي إليه رامبو (طبقة العامة) مستبعد دوماً، أو مهش.

(٢) حلّت محلها الحروب الحديثة، المنظمة والواسعة النطاق، وبالقالي الأكثر خطراً.

(٣) يرى برونيل هنا إشارة إلى ما حدث بعد ثورة ١٧٨٩، حيث نالت "العامة" المقموعة قديماً بعض مكانة في المشهد السياسي. ولكن هذا لا يعني، في نظر رامبو، أنها لقيت سعادتها أو انتعاشها، فهي تشكّل على الأغلب رقي المجتمع الحديث وطعام المدافع في الحروب.

(٤) الفقرة مكتوبة بفرنسية شديدة الإغمار، إلا أن التوازيات النحوية في العبارة، وهي عنصر شديد الأهمية في كتابة رامبو، تساعد على استيضاحها. وكما ذكر أنطوان آدم، فمع مجيء العلم، صار للجسد والزوج أدوية أخرى: بدلّ القربان الذي يقدمه الزاهب للمرضى (مُناوِلة المريض)، وبدلّ وصفات العجايز والأغاني الشعبية وتراويح الأمراء الممنوعة على من لبسوا من طبقهم، نجد اليوم الطب والفلسفة وبقية العلوم، المشاعة، مبدئياً، للجميع. الكوسموغرافية هي علم وصف الكون.

(٥) يحسب الإنسان الحديث أنه خرج من عهد النبالة الإقطاعية، إلا أن العلم بهبه الفرصة لإقامة نبالة جديدة وجمّده بمستلزمات مجتمع تراثي جديد.

(٦) استخدام ساخر لمقولة غاليله الشهيرة: "الأرض تدور".

(٧) قد يلمح، حسب ستينمتر، إلى الرياضيات، كما فعل لوتريامون في الفترة نفسها، باعتارها مصدر اليقين الأساسي لمعاصريه، أو لسيادة العدد والجمهور والحشد، أو لـ "مفر العدد" في العهد القديم بدلالة ذكر "الزوج" في التطور نفسه.

(٨) ذاهمون إلى حالة روحانية تستبصر مشاعاً للجميع، أي ما يدعوه بونفوا "الزوج الغفل".

أقول. إِنِّي أَفْهَمُ، وَلَآتِي لَا أَقْدِرُ عَلَى الْإِفْصَاحِ دُونَ كَلِمَاتٍ وَثْنِيَّةٍ، فَسَأُؤَيِّزُ السَّكُوتَ^(١).

* * *

الدَّمُ الْوُثْنِيُّ يَعُودُ الزَّوْجَ قَرِيبَ، لَمْ لَا يَسَاعِدُنِي بِسَوْعَ بِأَنْ يَهَبَ رُوحِي الثَّيَالَةَ وَالْحَرِيَّةَ. وَاسْفَاهُ! لَقَدْ فَاتَ الْإِنْجِيلُ! الْإِنْجِيلُ! الْإِنْجِيلُ^(٢).

أَنْتَظِرُ اللَّهَ بِتَهَمٍ. أَنَا مِنْ عَرْقٍ مَثْدُنٌ إِلَى الْأَبَدِ.

هَآ أَنَذَا عَلَى الشَّاطِئِ الْأَرْمُورِيكِيِّ^(٣). فَلْتَنْتَضِرُوا الْمَدُنَ فِي الْمَسَاءِ. نَهَارِي أَنْهَيْتُهُ^(٤)؛ سَأَعَادُرُ أَوْرَبَا. سَيَلْهَبُ هَوَاءُ الْبَحْرِ رِثْتِي؛ وَتَدْبِغُ الْمَنَاخَاتُ الْمَجْهُولَةُ بَشَرَتِي. السَّبَاحَةُ، مَضْغُ الْأَعْشَابِ، الصَّيْدُ، التَّدْخِينُ خُصُوصاً؛ اكْتِرَاعُ مَشْرُوبَاتٍ قَوِيَّةٍ كَمَثَلِ مَعَادَنٍ فَائِثَةٍ، - كَمَا كَانَ يَفْعَلُ حَوْلَ الثَّيْرَانِ أَوْلَثَكَ الْأَسْلَافُ الْأَعْزَاءُ.

بِأَعْضَاءٍ فُولَازِيَّةٍ وَبَشَرَةٍ دَاكِنَةٍ وَعَيْنٍ غَضْبَى سَاعُودٍ: مِنْ قَنَاعِي سَيَعْدُونَنِي مِنْ عَرْقِي قَوِيٍّ. سَأُحُوزُ ذَهَباً؛ سَأُكُونُ عَاطِلاً وَفَطْلاً. السُّوَّةُ يَعْنِيَنِي بِأَوْلَثَكَ

(١) بَرَأ برونيل هَذَا الْإِثَارَ لِلْسَّكُوتِ بِمَعْنَى أَنَّ اللَّغَةَ (الْوَصْلِيَّةَ) لَا تَتَقَدَّمُ، وَهَذِهِ الْمَعَانِيَةُ كَافِيَةٌ لَتَفْهِيْدِ أَيْدِيُولُوجِيَا التَّقَدُّمِ وَالْمَعْلُومَةِ.

(٢) يَقْصِدُ، عَلَى مَا يَرَى بُونُفَرَا وَبِرُونِيلُ، أَنَّهُ لَمْ يَعِزْ مِنْ إِجَابَةِ مَنْتَظَرَةٍ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ، نَاحِيَةِ الْأَنَاجِيلِ. كَمَا يُمْكِنُ أَنْ تُقْرَأَ الْعِبَارَةُ عَلَى شَكْلِ: "لَقَدْ مَزَّ الْإِنْجِيلُ"، أَيْ مَزَّ مِنْ هُنَا وَتَرَكَ أَثَرَهُ الْمُسْتَدِيمَ.

(٣) أَرْمُورِيكَا هُوَ الْأَسْمُ لَذِي كَانَتْ مَنَاطِقَةُ الْبِرُوتَانِي *La Bretagne* فِي فَرَنْسَا تَحْمِلُهُ قَدِيماً. يَنْتَقِلُ الْمَتَكَلِّمُ هُنَا، كَمَا يُشِيرُ إِلَيْهِ سِتِينْمَتَزْ، مِنَ الشَّرْقِ، مَوْطِنِ الْأَنَاجِيلِ، إِلَى هَذِهِ الْمَنَاطِقَةِ فِي مَاضِيهَا الْعَالَمِيِّ الْوُثْنِيِّ. وَفِي احْتِيَازِهِ الشَّاطِئِ الْأَرْمُورِيكِيِّ، رُبَّمَا كَانَ يَلْمِصُ أَيْضاً إِلَى الْكَاتِبِ الْفَرَنْسِيِّ شَاتُوبْرِيانَ Chateaubriand وَالْمُؤَرِّحِ الْفَرَنْسِيِّ مِيْشَلِيَّ Michelet مَاعْنَاهُمَا كُنَّا عَنْ الْمَكَانِ.

(٤) الْعِبَارَةُ مُقْتَضِةٌ وَلَهَا، فِي الْأَدْنِ الْمَرْسِيَّةُ خُصُوصاً، سَرَّهَ تُوْدِيمِ، وَيُشِيرُهَا شَحْنُ حَفِيٍّ. كَانَ رَامِبُو يَقُولُ: "نَهَاؤُ عَمَلِي أَنْهَيْتُهُ"، أَوْ "وَاحِي أَنْتَمَتُهُ"، أَوْ "أَلْقَيْتُ عَنِّي عَنِّي"، أَوْ "لَمْ يَعِزْ لَدَيْ هَا مَا أَعْمَلُهُ".

المقعدين الشرسين العائدين من البلدان الحارة^(١) - سأدخل في شؤون السياسة. سأنازل خلاصي.

الآن أنا رجيم، والوطن يفزعني. الأفضل ردة على الزمالي وأنا في ذروة السكر.

* * *

لن نغادر^(٢). - لنستعيد الطرق التي هي هنا، رازحاً تحت رذيلتي^(٣)، هذه الرذيلة التي مذت، منذ سن الرشد، جذور عذابها إلى جانبي، - والتي [غالباً ما] ترقى إلى السماء وتلطمني، تصرعني وتجرجرتني.

أكبر براءة وأكبر خفي^(٤). قلت هذا. ألا أجلب للعالم خياناتي وقرني.

هيا! إلى السير، والعبء، إلى الصحراء^(٥) والسأم والغضب.

لمن يا ترى أوجرتني؟ أي حيوان ينبغي أن نعبد؟ أية صورة مقدسة نهاجم؟ أية قلوب أحطم؟ بأية أكذوبة أنطق؟ في أي دم أخوض؟

الأحرى أن نحترس من العدالة^(٦). - الحياة القاسية، التبدل البسيط، - أن

(١) لاحظ أغلب الشراح أن رامبو، بكلامه على الشرسين العائدين من البلدان الحارة الثانية، يبدو كالمتمني بمسيره وبعودته من الحبشة مبتور الشاق ليموت بعد أسبوع في أحد مشافي مرسيلية.

(٢) هذه هي المعركة الثانية التي تبطن حمل رامبو. ثارة يقول: "سأغادر أوروبا. سيلهب هواء البحر رثتي..." إلخ.، وطوراً يأس من إمكان الرحيل ويميش شرط وشي معتقل في المفولات الأوربية.

(٣) أثار كلام رامبو عن "رذيلته" هذه تأويلات عديدة. رأى فيها البعض إشارة إلى مثليته الحسية، ويرى برونيل أنه إنما يشير بها إلى الضعف، ضعف يرى أنه مصاب به منذ الولادة، ضعف موروث.

(٤) يرجح برونيل أنه يقصد البراءة والخفر المتمثلين في عدم التمرد، وبالتالي البقاء في أسار "العرق المتدنّي"، المتمنى إليه والأسوف على ضعفه في آن معاً.

(٥) لا يقصد هنا الصحراء الإفريقية بل صحراء الحيلة الفرنسية التي سيحمل فيها وزر وجوده (برونيل).

(٦) لا يريد أن يقع تحت طائلة القانون السائد، وبهذا المعنى كتب في مودة "فصل في الجحيم". لا شهرة بعد الآن، قاصداً أنه يفضل على شهرة المجرمين أو أمثالهم غفلة اختيارية.

أرفع بقبضتي الناشفة غطاء النعش وأجلس وأخنقني. هكذا لا يعود من شيخوخة، ولا من خطر: ليس الإرهاب فرنسياً.

- آه! إني إلى هذا الحد مهجور بحيث أهدي أدنى صورة إلهية وثبات صوب الكمال.

يا لإيثاري، يا لرأفتي الزائفة! هنا على الأرض، مع ذلك! ^(١)

«من الأعماق يا رب» ^(٢)، ما أحمقني!

* * *

كنت في صغري بالغ الإعجاب بالمحكوم عليه بالأشغال الشاقة العنيد ^(٣) الذي ينغلغ عليه السجن أبداً؛ كنت أزور الثزل والحجرات التي ربما كان قدسها بمروره؛ كنت أرى بفكره ^(٤) هو السماء الزرقاء والعمل المزهر في الريف؛ وفي المدين كنت أشم قدرة. كان أقوى من قديس، وأكثر نباهة من مسافر، - وهو، هو وحده!، الشاهد على مجده وعلى حصافته.

في الطرقي، في ليالي الشتاء، بلا ملجأ ولا كسوة ولا رغي، كان

(١) الزافة، كما ذكرنا في مقدمة المترجم، وكما يتضح في هذا العمل، هي، إلى جانب تغيير الحياة بالكلمات والموسيقى المحولة، المعنى الأساسي لرامبو، يعود إليه هنا بعد شعوره باستحالة المعنى الآخر، ولكنه يحرص على التأكيد على أن رأته هو لا علاقة لها بروح الزافة المسيحية. فرائته هو إنما تمارس فعلها في هذا العالم (في الحياة الدنيا) بلا اعتقاد ما ورائي أو آخري.

(٢) "سفر المزامير" (١٢٩-١٣٠). والعبارة بكاملها هي: "من الأعماق صرخت إليك يا رب". وشأنها شأن جميع الفضلوات والعبادات الدينية المستشهد بها في هذا العمل، كتبها رامبو باللاتينية. وفي استخدامه المتأخر لهذه العبارة لعب واضح على الكلام: يتنقل، حسب برونييل، من أعماق الجحيم التي يتحدث عنها "العهد القديم" إلى أعماق الجحيم التي يبيع هو فيها.

(٣) كان المحكوم عليه أو السجن موضوعاً شائعاً في أدب الفترة، أشهر نماذجه جان فالحان Jean Valjean في رواية "البؤساء" *Les Misérables* لفكتور هوغو Victor Hugo. كان رامبو شديد الإعجاب بهذا العمل ولعلّه يتذكره هنا.

(٤) يراء بفكر المحكوم عليه بالأشغال الشاقة، كما تقول "أنظر بعين فلان".

يكتنف قلبي المتجمد صوت: قوة أم ضعف: هوذا أنت، إنها القوة^(١). لا نعرف إلى أين أنت ماضٍ ولا لم، فلتدخل في كل مكان، وعلى كل شيء أدلٍ بإجابتك. لن تجازف بالتعرض للقتل أكثر من جثة. في الصباح، كنت من شرود النظرة وذبول المرأى حتى أن من قابلتهم ربما لم يُبصروني^(٢).

في المدن، كانّ الوحل يبدو لي على حين غرة أحمر، أو أسود، كمثلي مرآة عندما يتنقل القنديل في الحجرة المجاورة، أو كمثلي كنز في الغاب! «حفظاً طيباً»، كنت أهنف وأنا أبصر في السماء بحراً من الأدخنة والشعل؛ وعن يميني، وإلى اليسار، كانت الثروات كلها تتأجج كبلورين من الصواعق.

لكنّ الفجور وصحبة النساء كانا ممنوعين عليّ. ولا حتى رفيق. كنت أراني أمام جمهرة حانقة، أواجه فصيلاً للإعدام، باكياً من بؤس كونه لم يقدر على الفهم، وغافراً لهم! - شأني في ذلك شأن جان دارك! (٣) - أيها الكهنة، وأيها المعلمون ويا أيها السادة، تخطئون بتسليمي إلى العدالة. لم أكن من هذا الشعب يوماً؛ ولا كنت مسيحياً، أنا من ذلك العرق الذي كان يُغني في الآلام؛ لست لأفقه الشرائع؛ ولا لدي حس أخلاقي، متوخش أنا: تخطئون...!

أجل، إن عيني عن نوركم مطبقتان. أنا دابة، أنا زنيجي. ولكنني يمكن أن أنقذ. أستم زنج زائفون^(٤)، أيها المهووسون، الأفظاظ، البخلاء. أيها التاجر،

(١) يلقي نفسه، كما في لحظات أخرى من عمله، أمام اختارين، فيميل إلى جانب القوة.

(٢) كتب رامبو العبارة بالحروف المائلة التي تقوم غالباً في الفرنسية مقام حلالي الاقتباس. الأرجح أنه يلنح إلى 'سفر متى' (الإصحاح الثالث عشر، الآية ١٣): "وإنما أكلمهم بالأمثال لأنهم ينظرون ولا يُبصرون، ولا يسمعون ولا يسمعون ولا هم يفهمون".

(٣) يتماهى وبرادة المعاربة الفرنسية جان دارك Jeanne d'Arc التي أحرقتها المحتلون الإنجليز في ١٤٣١، ويخشى أن يحرق مثلها بتهمة ممارسة السحر والشعوذة (كان قد قال أعلاه إنه 'يرقص السبت'...).

(٤) يقصد أنهم تنكروا للزنجي الأصلي الذي يجهر هو بالانتماء إليه، فهم أناس يموهون زواجهم. وفي رسالة من هراي مؤرخة في ٢٥ شباط/فبراير ١٨٩٠ ميكيب رامبو: "ليس أهل هراي بأكثر غباء ولا أكثر مذلة من الزنج البيض، زنج البلدان المنخفضة".

إِنَّكَ لَزَنْجِيٌّ؛ أَيُّهَا الْقَاضِي، إِنَّكَ لَزَنْجِيٌّ؛ أَيُّهَا الْجَنَرَالُ، إِنَّكَ لَزَنْجِيٌّ: أَيُّهَا
الإمبراطورُ، يَا حَكَّةَ عَتِيقَةَ^(١)، إِنَّكَ لَزَنْجِيٌّ: كَرَعْتَ مِنْ مَشْرُوبٍ لَمْ يُدْفَعْ
رَسْمُهُ، مِنْ صُنْعِ الشَّيْطَانِ. - مِنَ الْحُمَى وَالسَّرَطَانِ يَتَلَقَّى هَذَا الشَّعْبُ وَحْيَهُ.
الْمُعَوَّقُونَ وَالشَّيُوخُ وَقُورُونَ حَتَّى لِيُدْعَوْكَ إِلَى سَلْقِهِمْ. - أَكْثَرُ دِهَاءٍ أَنْ نَغَادِرَ
هَذِهِ الْقَارَةَ، حَيْثُ يَحْوُمُ الْجَنُونُ لِيَمُدَّ هَؤُلَاءِ الْبُؤْسَاءُ بِرَهَائِنَ. إِنِّي مُدْرِكُ
الْمَلَكُوتِ الْحَقِّ لِأَبْنَاءِ حَامٍ^(٢).

أَوْ مَا بَرَحْتُ أَعْرِفُ الطَّبِيعَةَ؟ أَوْ أَعْرِفُنِي؟ كَفَى كَلِمَاتٍ. إِنَّنِي أُوَارِي الْمَوْتَى
فِي بَطْنِي^(٣). صَرَخَ، طَبَلٌ، رَقَصَ، رَقَصَ، رَقَصَ، رَقَصَ، رَقَصَ! لَا أَرَى حَتَّى
السَّاعَةَ الَّتِي سَاسَقُطُ فِيهَا فِي الْعَدَمِ عِنْدَمَا يَكُونُ قَدْ وَصَلَ الْبَيْضُ.

حَوْعٌ، عَطَشٌ، صَرَخَ، رَقَصَ، رَقَصَ، رَقَصَ، رَقَصَ، رَقَصَ!

* * *

الْبَيْضُ يَنْزِلُونَ^(٤). الْمُدْفَعُ! يَنْبَغِي الْأَمْتَالُ لِلْعِمَادَةِ، الْاِكْتِسَاءُ وَالْعَمَلُ.

فِي الْقَلْبِ تَلَقَّيْتُ لَفْحَةَ الْبِرْكَ^(٥). أَو! لَمْ أَتَوَقَّعْهَا!

(١) كَانَ مَابِلْيُونُ الثَّالِثُ قَدْ تَوَفَّى فِي ٩ كَانُونِ الثَّانِي/يَنَآيِرِ ١٨٧٣ وَيَسْتَعْمِرُ رَامُو هُنَا وَيَطَوِّرُ تَعْبِيرًا شَهِيرًا
لِقَبِكْتُورِ هُوَعُو فِي هِجَاءِ مَابِلْيُونِ الثَّالِثِ فِي مَجْمُوعَةِ الشُّعْرِيَّةِ "أَسْطُورَةُ الْعَصُورِ" *La Légende des
siècles* "أَوْ مَا لَدَيْكَ أَطَاغُ! أَيُّهَا الْقَطِيعُ الزَّذِيلُ / ل [تَمَالَحْ] حَكَاتِ الْإِمْرَاطُورِ هَذِهِ عَلَى جِلْدِكَ؟".
هُوَعُو يَنْسِبُ لِلْإِمْرَاطُورِ حَكَاتِ يَمَارِسُهَا عَلَى جِلْدِ الشَّعْبِ رَامُو يَجْعَلُ مِنَ الْإِمْرَاطُورِ نَفْسَهُ حَكَّةً
عَتِيقَةً.

(٢) مَذْكُورٌ أَنَّ حَامَ هُوَ فِي الْكِتَابِ الْمُقَدَّسِ خَذَّ السُّودَ. يَرِيدُ رَامُو الْاِتِّحَاقَ بِهِمْ لِيَكُونَ بَيْنَ الرِّيحِ الْحَقِيقَتَيْنِ.
(٣) يَقْصِدُ فِي هَذِهِ الْعِبَارَةِ وَمَا يَلِيهَا أَنَّهُ يَعُودُ إِلَى حَالَةِ أَكْلِي لَحُومِ الشَّرِّ، إِلَى عَالَمٍ مِنَ الدَّائِيَّةِ لَا يَضَعُ فِيهِ
لِلْكَلِمَاتِ وَلَا يَسُودُ فِيهِ سِوَى الْإِيمَاءَاتِ وَالضَّرَاحِ وَالزَّفَصِ. وَمَا يَنْتَعِمُ هُوَ الْكَلِمَاتِ *les mots* رَبِّهَا
رَبِّينَ الْمَوْتَى *les morts* حَامِسَ نَاقِصٍ وَتَنَادٍ صَوْتِي.

(٤) بِصُورَةٍ مُقْتَصَّةٍ أَيْضًا، يَضَعُ رَامُو نَفْسَهُ فِي حَالَةِ الرِّجْحَى أَوْ الدَّائِيَّةِ الْمُتَدَاخِلِمْ يَعْزُو الْبَيْضَ الَّذِينَ
سَيُعْزِدُونَهُ وَيَعْزِدُونَهُ مِنْ عَرِيَةِ الطَّبِيعِيِّ وَيَسْخَرُونَهُ فِي الْأَعْمَالِ. وَسَرَادَةُ يَرُوحُ فِي الْأَسْطَرِ الثَّالِيَةِ يَبْحَثُ
عَنِ مَسَائِلَ لِشَرَفَةِ نَفْسِهِ. "أَنَا مَا ارْتَكَبْتُ سُوءًا"، إلخ.

(٥) التَّعْبِيرُ الشَّانِعُ "le coup de grâce" بِعَمِي "الْمَصْرِفَةُ الْقَاصِيَةُ". وَلَكِنْ رَامُو يَكْتُبُ هَا، لِأَعْبَاءٍ عَلَى=

أنا ما ارتكبت سوء. ستكون الأتيام خفيفة عليّ، ولن أحتاج إلى متاب. لن أكون عرفت عذابات الزوج شبه العديمة الإحساس بالخير، حيث يصاعد النور القاسي كمثّل شموع جنازية. مصير ابن العائلة تابوت مبكّر تُجلّله دموع جليلة. العهر لا ريب أحمق والزديلة حمقاء؛ ينبغي أن نلفظ العفونة. لكن ساعة الحائط لن تغلّخ في ألا تدق سوى ساعة الألم المحض! ^(١) أناخطف كمثّل طفل، كي أعب في الفردوس ناسياً الشقاء كله!

بسرعة! هل من حيوات أخرى؟ - النوم في الشراء متعذّر. دائماً كانت الثروة مُلك المصوم. وحده الحب الإلهي يهب مفاتيح العلم. وأنا لا أرى في الطبيعة غير مشهد طيبة. وداعاً أيّها الأوهام والمثّل والأخطاء.

مُتزيّناً تعالى من السفينة المنقذة ^(٢) نشيد الملائكة: إنه الحب الإلهي. - حُبّان انسان! أقدرُ أنا أن أموت من الحب الأرضي ومن إخلاصي. تركت أرواحاً سيتفاقم ألما برحيلي! تختيروني بين الغرقى؛ لكن أولئك الباقون، اليسوا بأصدقائي؟ ^(٣)

أنقذوهم!

=الكلمات: ("le coup de la grâce" لفحة البركة *)، فكان بركة السماء (تسمية ساخرة للزهاية

لذينة التي يجعلها البيض مهم) هي الضربة المميتة التي تلقاها في القلب.

(١) ما يقصده امر بهذه الصيغة المعقدة ذات التقي المزوج هو أنّ آلة الوقت لن تغلّخ أبداً في الإعلان من ساعة الألم الخالص وحدها دون سواها، أي أن تتزامن مع الألم المحض الذي يريد هو التعبير عنه بكل قواه.

(٢) يلوح، من بعيد، السفينة التي تغل "المختارين"، وبتشأن أن يكون من ركبها.

(٣) يفز أن هناك ضربين من الحب، أحدهما حب الله، باسمه يُقَدّ المختارون حسب النصوص الدينية، والثاني أرضي، يتمثّل في الإخلاص للبشر، ويمكن أن يموت المرء منه ميتة شهيد. باسم هذا الحب الذي يجهر هو بالصدور عنه يطالب بأن يُقَدّ، بل يتوهم للحظة، في هلامه، أن سفينة المختارين تنتشل، فبلفت إلى أصدقائه ويطالب بأن يُقَدّوا هم أيضاً، وفي هذا المطلب تجسيد فعلي لإخلاصه من.

نشأ لي عقل. العالم طيب. لسوف أبارك الحياة. إخوتي سأحب. ما هذه
بوعود طفولة. ولا هي بالأمل في الإفلات من الشيخوخة والموت. الله صانع
قوتي، وإني لأحمد الله.

* * *

لم يعد السأم حبيبي. السعارات والجنون وألوان الفجور، هذه التي أعرف
جميع وثباتها وكوارثها، عيني كله صار ملقى عني. فلتأمل، بلا دوار، عظم
براءتي^(١).

لم أعد قادراً على المطالبة برفاهية فلقة^(٢). لا ولا أحسبني مقوداً إلى
عرس يكون فيه المسيح حماي^(٣).

لست سجين عقلي. قلت: الله^(٤). أنشد الحرية في الخلاص: ما السبيل
لألاحقها؟ الميول الطائشة رحلت عني. لم يعد من حاجة إلى إخلاص
[للإنسان] ولا إلى حب إلهي. أنا لا أسف على عصر القلوب الرقيقة^(٥). لكل
بواعث، الازدراء أو الرافة: أنا أتمسك بمكاني في ذروة هذا السلم الملائكي
للحسن السليم.

السعادة الموطدة، منزلة أو سواها...، لست عليها بقادر. مفرط التشبث
أنا، وأوهن مما ينبغي. الحياة تزدهر بالعمل، حقيقة قديمة: أنا، ليست

(١) براءته الشاسعة تشكل له عبأ. مجرد تأمل "فضامتها" يمكن أن يبعث الدوار.

(٢) إحالة إلى عهود الرق والعقوبات التي كان يتعرض لها المستعبدون.

(٣) يتبع منطقة الشاخر الأول: إذا كانت فرنسا هي الابنة البكر للكنيسة، وإذا ما تزوج هو من فرنسا،
فيكون المسيح في هذه الحالة حماه.

(٤) كأنه، حسب ستيمتز، يريد معرفة الله بلا وسائط، مسيحية أو سواها. يشكّل هذا الالتفات إلى الله
إحدى لحظات العمل أو أوالياته، ولا يكفي للقول على شاكله كلوديل Claudel مزعة إيمانية مهائية
لدى رامبو، كما لا يكفي لاتهام رامبو بالسماح بتأويله دينياً كما فعل بروتون Breton (انظر مقدمة
المترجم).

(٥) هو في نظر الشراح، القرن الثامن عشر، قرن فيلون Fénelon وجان-جاك روسو Jean-Jacques
Rousseau

حياتي ثقيلة بما فيه الكفاية، إنها تحلّق وتطفو بعيداً فوق الفعل، هذه النقطة
العزيزة من العالم^(١).

كم أتحوّل إلى عانسٍ بافتقاري إلى شجاعة محبة الموت!
آه، لو وهبني الله الهدوء السماوي، الأثيري، لو وهبني الصلاة، كمثل
قدامي القديسين. القديسون! أقوياء! ونسألك الكهوف فتانون كما لم يعد أحد
ليريدا

مهزلة متواصلة! لسوف تُبكييني براءتي. الحياة هي المهزلة التي ينبغي أن
يُمثّلها الجميع.

* * *

كفى! هي ذي العقوبة. إلى الأمام، سيروا!^(٢)
آه، رثائي تحترقون، وصدغاي يُدويان! الظلمة تتدحرج في عيني، في
هذا الطقس المشمس! القلب... الأعضاء...
إلى أين نحن ماضون؟ إلى القتال؟ ما أضعفني الآخرون يتقدمون.
الآلات، الأسلحة... الوقت!...^(٣)

(١) الفعل هو نقطة الارتكاز والجذب (بمعنى أرخميدس الذي كان يقول: "هبوني نقطة ارتكاز وسأرفع الأرض"). ولأن المتكلم في القصيدة يفتقر إلى نقطة الارتكاز والجذب هذه فهو يُحسّ بالطفو. وبلا اعتماد إلى فكرة الارتكاز وانعدامه، وبقرب شديد من عبارة رامبو، كتب ابن الزومي هذين البيتين الجيدين في تسفيه من يحسبون أنفسهم مُحلقين لأنهم "طافون" على سطح المجتمع أو لاحتلالهم
الواجهة:

فَلْيَطْلُزْ مَعَشْرٌ وَيَعْلُوا غُلَّيْ لا أراهم إلا بأسفل قاب
لا آخذُ الغُلُ منهم غُلّاً بل طَفَوْا يَمِينٌ غَيْرَ كَذَابٍ

(يعين غير كذاب، أي أنه يُقسّم بلا كذب على صديقي ما يقول).

(٢) كتبها بحروف مائلة، لأن العبارة "En marche" ("إلى الأمام، سيروا") هي عنوان القسم الخامس
من ديوان "التأملات" Les Contemplations لفكتور هوغو.

(٣) يلخص، حسب سينمتر، ما هي عليه في نظره الحياة الفرنسية: العمل اليومي في المحترفات أو مقالع
الحجر والخدمة العسكرية

أطلقوا! أطلقوا النار عليّ هنا! وإلاّ لاسّسلمت. - جُبّناء! إني أقتلني!
على قوائم الأحصنة أرتمي!
أواه! ...

- سأتموّد هذا.

ستكونُ هذه هي الحياة الفرنسيّة، جاذبة الشّرف! ^(١)

(١) سحرية وامتعاض. يعود إلى طريق الشّرف والامثال للواجب، وهذه هي الحياة الفرنسيّة في نظره.
كتب في مسوّدة "فصل في الجعيم" : "سأبيع الحياة الفرنسيّة، وأسلك جاذبة الشّرف".

ليل الجحيم

يَبْتَلَعُ جرعةً من السم^(١) قوية. - بوركت ثلاثاً النصيحة^(٢) التي بلغتني!
الأحشاء تُحرقني. لذاعة السم تلوي أعصائي، تشوهني، تصعقني. أمرت
ظمأً، أختنق، لا أقوى على الصراخ. إنها الجحيم، العذاب الأبدي! أنظروا
إلى النار تتجدد! إني أحترق كما ينبغي. أيها الشيطان، إليك عني.

كنتُ لمُحَثِّ الهداية إلى الخير والسعادة، لمُحَثِّ الخلاص. لئن استطعتُ
أن أصفَ الرؤيةَ إلا أنَّ أجواء الجحيم لا تحتلُّ التراتيل!^(٣) كان هناك ملايينُ
المخلوقات الساحرة، جوقاً روحيةً عذبةً، القوة والسلام والمطامح النبيلة،
ولا أدري ماذا بعد^(٤).

المطامح النبيلة!

وما تزال هي الحياة! وإذا كانت لعنة الجحيم أبدية! أو ليس إنسان يريدُ
خَذَع نفسه رجيماً حقاً؟ أحسبني في الجحيم، إذْ أنا فيها^(٥). هو تنفيذُ

(١) يساءل الشراح إن كان يقصد سناً مادياً (عقاراً مهلوساً) أو روحياً (الإيمان المسيحي مثلاً، أو فكرته هو نفسه عن الزاوي). بل لعل المفردة تتمتع بمعنى محطري شامل وتدلُّ على كلِّ ما تجرعه من مرائر وخضع له من إكراهات.

(٢) هي النصيحة التي حادته من الشيطان في بداية هذا العمل "خير الموب".

(٣) هي التراتيل التي كان سيُشدُّها لو قُبِضَ له أن يصفَ اعتدائه إلى الحير، وهو ما لا يسمح له به وجوده في الجحيم.

(٤) هي أجواء الملائكة والمحتارين، لا يقدر على الالتحاق بها ولا على امتلاك "مطامح نبيلة" ما دامت الإقامة في الجحيم أبدية.

(٥) ترى مارغريت ديفر Margaret Davies (تذكرها شريرة آريلا) في هذه العبارة محاكاة ساحرة للكوجيتو الديكارتي ("أنا أفكر، إذْ أنا موجود"). ويرى فيها سيمتز محاكاة لتفسير "الإيمان" في التعاليم المسيحية: "أن أؤس يعني أنني موقن تمام الإيقان".

التعاليم الدينية. أنا عبدٌ عمادتي. يا ذوّي، صنّعتُم شقائي وشفاءكم. يا للبريء المسكين! - الجحيم لا تقدر أن تهاجم الوثنيين^(١). - وما تزال هي الحياة! فيما بعد، ستكونُ لذائد لعنة الجحيم أعمق. جريمة، بسرعة، كي أسقط في العدم، بقوة ناموس البشر^(٢).

أصمت، ألا أصمت! ... إنه العاز هنا^(٣) واللامّة: الشيطان الذي يقول إن التار رذيلة وإن غضبي أحقق بشاعة. - كفي! ... أخطاء يوحى بها إليّ، شعبذات وعطور زائفة وموسيقى صبيان^(٤). - وأقول إنني قابض على الحقيقة، إنني أرى العدالة: إن لديّ حكماً سليماً وثابتاً وإنني متأقّب للكمال... خيلاء!^(٥) - فروء رأسي تيّس. رحماك! مولاي، إنني خائف. أنا عطشان^(٦)، وأبي عطش! آو، الطفولة والعشب والمطر والبحيرة فوق الأحجار وضوء القمر عندما يعلن الناقوس عن منتصف الليل^(٧)... الشيطان في برج الناقوس، في هذه الساعة. يا مريم! أينها العذراء المقدسة! ... يا لهول حماقتي.

(١) مكانهم، كما يذكر به برونيل، هو اليمليس (منطقة محايدة بلا ثواب فردوسي ولا عقاب جحيمي)، لكنهم ماتوا قبل مجيء المسيح فلا يُعدّون كفّرة.

(٢) الذي سيحكم عليه في هذه الحالة بالإعدام، فيضن هو عدّه (برونيل). والإعدام هو في العربة الإحالة إلى... عذم.

(٣) يذكر نفسه بأنّه في الجحيم ريشلها من تهويماته السابقة.

(٤) أخطاء هي، على ما يرى برونيل، صور الفردوس التي تداعب خاطره والجوقة السماوية، جوقة لملائكة، التي يرى الآن فيها "موسيقى صبيان".

(٥) اذهاء امتلاك الحكم الضائب هو أيضاً خطبة تجعله يستحق لعنة الجحيم.

(٦) إحدى عبارات المسيح السبع قبيل الصلب، وبالذات العبارة ما قبل الأخيرة "أنظر! إنجيل يوحنا"، (٢٨، ١٩).

(٧) كتبها بأحرف مائلة وتلوها على الفور بجزء من قول شعبي سائر يبدو أنّ العبارة تنضم. نص القول الذي كان حسب مرمول شلتغا في الأوساط الزيفية التي ترعرع فيها وامبو هو: "يكون الشيطان في برج الناقوس لحظة الإعلان عن منتصف الليل"، وكان هذا يستوجب أن يرسم الأطفال علامة الصليب وأن يتהלوا إلى مريم العذراء. وعليه، فرامبو يعتبر أنّ خرافات طفولته هذه هي نفسها التي تُسلّمه إلى الشيطان. وقد اتّسب قرلين العبارة في قصيدته "أفملر" Lunas المكتوبة في ١٨٧٤.

وهناك^(١)، أليست تلك أرواحاً نزيهة تريدُ لي الخير [٩]... تعالي... فمي مكمّم، هي لا تسمعني، إنها أشباح. ثم أن أحداً لا يفكرُ بالغير أبداً. لا بذنُونٍ أحدٌ. صارَ لي رائحةُ اللحمِ الشائطِ، هذا أكيد.

الهلوَسات لا تُعدّ. هذا ما حُرّثه دائماً: لا إيمانَ بالتاريخ بعدَ الآن، نسيانُ المبادئ. سأصمُتُ: ويغازُ مني الرّاثون والشّعراء. أنا ألفَ مرّةٍ الأثرى، فلنكنزُ بخلاء كالبحر^(٢).

آه، هذا أيضاً ساعةُ الحياة توقّفت منذُ وهلة. أنا لم أعد في العالم. - اللاهوتُ شيءٌ جادٌ، الجحيمُ لا ريبَ كائنةً في الأسفل^(٣) - وفي الأعلى السماء. - جدّل، كوايس، رقادٌ في قلبِ عشٍّ من الثيران^(٤).

كم من المَكْرِ الشَّيطانيّ في العنايةِ الرّيفيّة... الشَّيطانُ فردينان^(٥) يركضُ بالبذور البريّة... يسوِّعُ يسيرُ على الأشواكِ الأرجوانيّة^(٦) ولا يلوِيها... كانَ

(١) أي في الفردوس، يتأملها كما لو كانت قريبة.

(٢) البحر لا يُسلم كنوزه يُسر ولا يرد بسهولة شيئاً سقط فيه. هي فقرة دفاعيّة، فالزّاني الذي صار في الجحيم يستنهض الآن نفسه. ويشير ستمينتر إلى أن هذا المعنى يجد تفسيره في العبارة التالية من رواية "سيرافيتا Séraphita" لبلزاك Balzac: "البحر، مُلِكُ البخلاء، لا يعيد شيئاً تلفاه أبداً".

(٣) إسم الجحيم enfer آت من اللّاتينية infernum: "الأسفل"، "المقام الأدنى".

(٤) يواصل رامبو، حسب برونيل، استحضار هلوَساته وفي الألوان ذاته ما لقنوه إياه في طفولته عن الفردوس والجحيم، والذي هو أيضاً سبب في هلوَساته الماضيّة والحاليّة.

(٥) يُقلِّمنا الشّاعر إيرنست دولايه Ernest Delahaye، رفيق رامبو في تسمّياته الأولى، أن فردينان Ferdinand هو الاسم الذي كان أهالي المنطقة التي تحدّر منها رامبو يطلقونه على الشَّيطان. وكانوا يرون في البذور البريّة (هذه التي تنمو دون أن يزرعها أو يعنى بها أحد) علامات على حضور الشَّيطان. رامبو "يُحاسب" هذه الثّريّة، ومن هنا كلامه على ما يراه في "العنايات الرّيفيّة" من مَكْر. ولـ "المَكْر malice" علاقة اشتقاقية بأحد أسماء الشَّيطان، الذي يدعى بالفرنسيّة "الماكر Malm"، ومن هنا كان علينا هزوه إلى الشَّيطان، فهو المقصود في السّياق.

(٦) يشير برونيل إلى أن رامبو يدعم أو يُراكب هنا صورتين، صورة تاج الأشواك الذي وضعه حنود ييلاطس على رأس المسيح، والعاءة الأرجوانيّة التي أجروه على ارتدائها. ويتّوه بأن رامبو يستعيد هنا قراءته لـ "إنجيل يوحنا" حيثما تركها في النّص السابق ("السّلسلة البوحيّة").

يسوع يمشي على الماء الهائج. كانَّ الفانوس^(١) يُريناهُ واقفاً، أبيضُ بجداولِ سمراء، في حفصٍ موجةٍ زمردية...

سأكشفُ عن جميع الأسرار^(٢): أسرارِ الدين أو الطبيعة، الموت والولادة، الماضي والمستقبل، نشأة الكون أو العدم. أنا في الاستحضارات^(٣) أستاذ.

إسمعوا! ...

أملكُ جميع المواهب! - لا أحدَ هنا وهنا شخصٌ ما^(٤): لا أريدُ تبديدَ كنزي^(٥). - أتريدونَ أغانيَ زنجيةً ورقصاتٍ حور^(٦)? أتريدونَ أن أغوصَ لاسترجع الخاتم^(٧)? أتريدونَ؟ سأصنعُ الذهب^(٨) والبلّاسمِ الشافية.

(١) يفكرُ مينيمنز وشراح آخرون هنا بصورٍ للسيد المسيح مرئية بفضل الفانوس السحري، وكان هذا الأخير يمثل تسليّة شائعة عن الشبان. برونييل، الذي يبدو مؤلفاً بإحالة أغلب صور رامبو إلى المهذّبين القديم والجديد، يرى أنّ رامبو يستلّ على هذه الشاكلة القديس يوحنا، إنطلاقاً من تشبيه المسيح له بـ "النراج المؤثّر الضئير" ("إنجيل يوحنا"، ٥، ٣٥).

(٢) يحاكي، حسب برونييل، دفاع المسيح ويقدم صورة كاريكاتورية لقدراته هو يرتد أثرها على مزاعمه وعلى أقوال المسيح في آني معاً.

(٣) تُفهم الاستحضارات هنا لا بمعنى جلسات استحضار الموتى، بل بما هي فاعلية ذهنية تفترض قدرة على تختيل المواقف والضّور ومعاملتها كما لو كانت واقعاً. وهذا ما اعتاد رامبو على القيام به في مرحلته الهلامية التي يسبح بانقادها في قسم آخر من هذا العمل.

(٤) يزعم أنّه يفعل كالشاعر، يريك شخصاً أو شيئاً حيث لا شخص أو لا شيء.

(٥) يحاكي، على ما يرى برونييل، الموقف الإنجيلي الدّاعي إلى عدم تبديد الكنوز.

(٦) هنّ المحور الوارد ذكرهنّ في وصف القرآن للجنة، ولكن رامبو يستخدمنه بمعنى العنّيات الحسنات وليس بالضرورة بالمعنى القرآني، معنى الفتيات المتجذّبات البكارة.

(٧) يرجع، حسب مينيمنز، إلى خواتيم أسطورة عديدة منها خاتم بوليكراتيس السوموسي Polycrate de Somos (التي به هذا الأخير في البحر عندما بلغ ذروة السعادة، وذلك بتسوية من حليفه أماسيس فرعون مصر، لإبعاد رزء محتمل قادم، ثم عاد إليه الخاتم إذ وجده طليحاً في بطن سمكة)، وخاتم الملك جيجس Gyges الذي كان يمكنه من الاختفاء. وكلا الفكرتين (عودة الخاتم الملقى في البحر وقابلية الاختفاء) ماثلتان في مقطع رامبو.

(٨) فكرة الخيمياء القديمة.

لِتَتَّقُوا بِي، فالإيمانُ يُرِيحُ وَيُرَشِّدُ وَيَسْفِي. هَلُمُّوا جَمِيعاً، - حَتَّى الْأَطْفَالُ الصَّغَارُ^(١) - لِأَوَابِسِكُمْ، وَلِيَسْفَحْ أَحَدٌ مِنْ أَجْلِكُمْ قَلْبَهُ، - الْقَلْبَ الزَّائِعُ!، - أَيُّهَا الْمَسَاكِينُ الْعَمَالُ!^(٢) لَا أَرِيدُ صَلَاةً، بِتَقْتِكُمْ وَحْدَهَا سَأُسْعِدُ.

- وَلِتَفَكَّرْ بِي^(٣). هَذَا يَجْعَلُنِي لَا أَفْرَطُ فِي التَّحَسُّرِ عَلَى الْعَالَمِ. مُحَظَّوْظٌ أَنَا إِذْ لَا أَتَأَلَّمُ أَكْثَرَ. لَمْ تَكُنْ حَيَاتِي سِوَى حِمَاكَاتٍ لَطِيفَةٍ، إِنَّهُ لَشَيْءٌ مُؤْسَفٌ.

أَفْدا! لِنَقُمْ بِجَمِيعِ تَقْطِيبَاتِ الْوَجْهِ الْمُمْكِنِ تَخَيُّلُهَا^(٤).

حَقًّا نَحْنُ خَارِجُ الْعَالَمِ^(٥). مَا مِنْ صَوْتٍ. حَاضَةُ اللَّمَسِ تَفَارِقُنِي. آه، قُصْرِي، سَاكِسِي^(٦)، غَابَتِي غَابَةُ الصَّفْصَافِ. الْمَسَاءَاتُ وَالْأَصْبَاحُ، اللَّيَالِي وَالتَّهَارَاتُ... مَا أَوْهَنِي!

يَنْبَغِي أَنْ يَكُونُ لِي جَحِيمِي لِلْغَضَبِ، وَجَحِيمِي لِلْكِبْرِيَاءِ، وَجَحِيمٌ لِلْمُدَاغِبَةِ، جَوْقَةٌ جَحِيمَاتٍ^(٧).

-
- (١) محاكاة لمبارات عديدة من "سفر متى"، معروفة لقراء الكتاب المقدس، وخصوصاً لعبارة المسيح: "دهوا الأطفال يأتون إليّ".
- (٢) يمزج، ساخراً، ملامح مسيح الأنجيل بملامح مسيح اشتراكي من فترته هو، وما كان لهذا الأخير هو أيضاً أن ينجو من انتقاداته.
- (٣) يحاكي، حبّ برويل، المسيح عندما صلى لحوارتيه وفكر بنفسه وشعر بالزحى لتغلبه على الدنيا ومفادته لها (أنظر "إنجيل يوحنا"، ١٦، ٣٣ وما يليها).
- (٤) يؤكد أنه كان في موقف تمثيل وأنّه كان يقلد المسيح كاريكاتورياً. فتقطيبات الوجه هي هذه التي يُدهيها المهرّج على خشبة المسرح، وكذلك الضمير الثرائي أو الماكر. ويذكر برويل بأنّ هذا التصرف كان يميّز رامبو في صباه وبقي يلازمه في شعره كشاكلة محاكاة.
- (٥) لمسيح: "لستُ بعد اليوم في العالم" ("إنجيل يوحنا"، ١٧، ١١).
- (٦) "لساكس" هي المنطقة الألمانية المعروفة، منها جاء "السكسون" الذين سيفوزون بريطانيا ويتخفّضون مع أهلها من "الأنفلو-سكسون". الأرجح أنه يعبر من خلالها، بدلالة تجاورها مع "القصر" و"غابة الصّفصاف" في السطر نفسه، عن أماكن كان يعلم بها في طفولته. ستيمنتر يمتدّد أنّها إحالة إلى مسرحيّة "فاوست" Goethe، لموته التي تدور أحداثها في هذه المنطقة، وبالذات في لايبزيغ وكان رامبو قد طلب من دولانيه في نوزا/ مايو ١٨٧٣ (فترة البدء بكتابة "مصل في الجحيم") أن يبحث له بنسخة منها.
- (٧) لما كان سبق أن عزف جموع الملائكة وسكان العرودس بأنّها "جوقة روحية عذبة" فيسعي في نظره أن تكون له هو أيضاً حوقة، ولو من حجيمات محتمة تكوّن، بتعبير برويل، نوعاً من فردوس جحيمي.

إِثْنِي أُمُوتُ تَعْبًا. إِنَّهُ الْقَبْرُ، ذَاهِبٌ أَنَا إِلَى الدَّيْدَانِ، هَوْلُ الْهَوْلِ! أَيُّهَا
الشَّيْطَانُ، يَا مَآكِرُ، تَرِيدُ أَنْ تُذَيِّبَنِي بِرُقَاكَ. إِنِّي أَطَالِبُ. أَطَالِبُ! بِضَرْبَةِ مَذْرَأَةٍ،
بِقَطْرَةِ نَارٍ.

آه، أَنْ نَرْقَى إِلَى الْحَيَاةِ ثَانِيَةً. أَنْ نَتَعَلَّمَ تَشَوُّهَاتِنَا. وَهَذَا السَّمُّ، هَذِهِ الْقَبْلَةُ
الْمَلْعُونَةُ أَلْفَ مَرَّةٍ! ^(١) هَشَاشَتِي، وَفُظَاظَةُ الْعَالَمِ! رَحِمَاكَ، إِلَهِي، خَبِّثْنِي،
إِثْنِي لَا أَتَمَاسِكَ! ^(٢) مَخْبَأً أَنَا وَغَيْرُ مَخْبَأٍ.
إِنَّهَا النَّارُ تَعْلُو صَحْبَةً رَجِيمَةً! ^(٣)

(١) فَبَلَةُ الْمَسِيحِ نَفْسُهُ فِي حَبِّهِ الْأَسْتَحْوَاذِيِّ، كَمَا وَصَفَهَا فِي نَصِيدَةِ "الْمُتَاوَلَاتِ الْأُولَى".

(٢) يَلْفَتُ ي. نَاكَاجِي Y. Nakaji (تَذَكَّرْهُ نَشْرَةُ أَوَّلِيَا) الْإِتْيَاهَ إِلَى اقْتِرَابِ لَهْجَةٍ رَامُوا هُنَا مِنْ خُطَابِ النَّبِيِّ
أَيُّوبَ فِي الشَّرِّ الْمَعْرُوفِ بِاسْمِهِ.

(٣) يَرَى بَرُونِيَلُ فِي تَعْبِيرِ "النَّارُ تَعْلُو مَعَ رَجِيمِهَا" لَيْسَ يُمْكِنُ أَنْ نَقْرَأَ مِنْ خِلَالِهِ أَنَّ النَّارَ تَرْتَفِعُ بِرَجِيمِهَا
فَتَمِيزُهُ إِلَى الْحَيَاةِ فِي هَذَا الْعَالَمِ، أَوْ أَنَّهَا تَتَصَاعَدُ فَتُسَكِّنُهُ كَلِيًّا، تُرْعِبُهُ، وَتَعْرِضُهُ لِلْإِنْظَارِ. "لَيْلُ
الْجَحِيمِ" يُخْتَمُ بِصُورَةٍ نَارٍ مُتَفَاظِمَةٍ.

هَذَيَانَات

-I-

العذراءُ الحمقاء^(*)

البعل الجهنمي

لِنَسْمَعْ اعترافَ إحدى رفيفاتِ الجحيم:

«آه يا بعلِي الإلهي، مولاي^(١)، لا ترفضِ اعترافَ أكثرِ خداماتِكَ اكتباً.
أنا ضائعة. أنا ثجلة. أنا بالرجسِ مُحْمَلَةٌ. يا لها من حياة!

(*) يسترهي هذا القسم انتباهاً خاصاً. فقد لقي توزعه بين صوتين تأويلات عديدة يصنفها الشراح إلى ثلاثة تيارات إجمالية: يرى التيار الأول في "العذراء الحمقاء" (المستمارة من مثل "العذراوات الحمقاوات" في الإصحاح الخامس والعشرين، ١-١٣، من "الإنجيل كما رواه متى") فرلين متكبداً طيش "البعل الجهنمي" المتمثل في رامبو (وهو تحويل لـ "البعل الإلهي" في الأناجيل). يستند هذا التيار إلى عناصر السيرة الذاتية وتاريخ العلاقة بين الشاعرين، وكان رامبو هو الأكثر سطوةً واجتياحاً ونزقاً فيها. كتبت سوزان برنار (١٩٦٠): "لم يعد أحد حتى هذه الساعة ليشارك بهذا". وكتب إيف بونفوا (١٩٦١): "فرلين هو من يتحدث هنا". ويميل تيار آخر إلى التأويل الرمزي. فأنطوان آدم، مثلاً، يرى أن "العذراء الحمقاء" هي روح رامبو الأول، رامبو الشاب وقد أصابها بالجنون رامبو اللاحق الذي صار يجتذبها في طرق التحرز الصعبة. ويميل تيار ثالث إلى التأويل الداخلي أو المُحايت، ويطالب بالقراءة وفقاً للمنطق الشعري بعيداً عن ملابسات السيرة. فهذا هو ي. ناكاجي (نشرة آرليا) يلفت الانتباه إلى أن الصوت المتحدث عبر انقساماته العديدة هو صوت رواية البداية نفسه. ويرى ألان جوفروا (أنظر مقدمته لهذه الترجمة) أنه يمكن أن يكون "البعل الجهنمي" و "العذراء الحمقاء" رامبو نفسه، أو فرلين، أو كل واحدٍ منا، لفرط ما نحن مأخوذون في لعبة الانقسامات والتشظييات المألوفة في علاقاتنا بالآخر وبالعالم.

(١) يرى برونيل في العبارة استعادة لبدء العذراوات الحمقاوات في "إنجيل متى" (١١، ٢٥): "يا رب، يا رب، افتح لنا".

«العفو، مولاي الإلهي، العفو! آه! العفو! كم من الدموع ذرفت! وكم من الدموع ساذفت، أمل ذلك!

«فيما بعد، سأعرف البعل الإلهي! لقد ولدت خاضعة له. - يقدر الآخر الآن أن يضربني!

«الآن، أنا في قاع العالم! يا صديقتي! ... كلاً، لست بصدّيقاتي... لم أعرف قط هديان كهذا ولا عذابات كهذه... يا لها من حماقة!

«آه، إني أتعذب، أصرخ. أتعذب حقاً. مع ذلك فكل شيء مباح لي^(١)، أنا المجنونة بازدرأ أكثر القلوب مدعاة للازدراء.

«لننتقم أخيراً بهذه المساة^(٢)، وإن يكن علينا أن نكرّرها عشرين مرة، مهما يكن من اكتئابها وتفاقتها!

«أنا أمة البعل الجهشي، ذلك الذي غرّز بالعذارى الحمقاوات. هو ذلك المارد حقاً. ليس طيفاً، ولا هو بشبح. كيف أصفه لكن!، أنا الفاقدة الحكمة، الملعونة والميتة عن العالم؟ - لن أقتل! - ما عدت حتى لأعرف الكلام. في جداد أنا، باكية وخائفة. هبني شيئاً من النداوة، مولاي، لو طاب لك، لو طاب لك ذلك. أنا أرملة... - كنت أرملة^(٣)... بلى، كنت بالأمس جادة حقاً، وأنا لم أولد لأصبح هيكل عظام!... - هو، كان شبه طفل... لطافاته الغامضة أغوثني. نسيث واجبي الإنساني كله لأتبعه. يا لها

(١) بما فيه الرجوع إلى الوراء والخروج من أسار "البعل الجهشي"، وهو ما لا تقدر عليه (تقول في الأسطر التالية إنها أمة البعل الجهشي، ضحية الفتنة التي يمارسها هو عليها مُصادراً حزينتها).

(٢) يلت برونيل (حواشي في نشرة آرليا هذه المرة) انتباهنا إلى أن الانتقال من لهجة الاعتراف التي قابلناها في بداية المقطع إلى البوح أو المساة لا يشكل هنا محض ادعاء، بل يشترط كما سنلاحظ الخطاب الشعري الاتي كله.

(٣) ترمّل مزدوج. فـ "العذراء الحفقاء" هي في النص الإنجيلي أرملة "البعل الإلهي"، حشرته يباعث من رعونتها، وأرملة "البعل الجهشي" الذي يكيلها الآن شتى أصناف العذاب. ونذكر مع سيمتير وبقية الشراح بأن "الأرمل" من مفردات فرلين الأساسية في شعره، كما نشر في ١٨٨٦ عملاً ثرياً عنوانه "مذكرات أرمل *Mémoires d'un veuf*". فالمفردة مأخوذة هنا سمعناها العاطفي والشعري لا بدلالاتها "المديّة".

من حياة! الحياة الحق غائبة. فنحن لسنا في العالم^(١). حيثما يمض أمض، ذلك لازم عليّ. غالباً ما يغضب مني، أنا التقص المسكينة. المارد! مارد هو، تعلمن، ما هو ياتسان.

يقول: «لا أحب النساء. الحب ينبغي إعادة ابتكاره، ذلك شيء معلوم. من لم يعدن قدرات إلا على اشتها عيش مؤمن. وما إن ينكته حتى يضمن جانباً القلب والجمال: فلا يبقى سوى ازدياد بارد، قوت الزواج في أيامنا. أو أنني أقابل نساء تبدو عليهن سيماء السعادة، ويمكن أن أجعل منهن رفيقات لي، [ولكنهن] يفترسهن أفظاظ للواحد منهم من رهافة الحسن ما لكذبة أحطاب...»^(٢)

«أستمع إليه وهو يصنع من العار مجداً، ومن الفظاظه سخرراً. أنا من عزبي بعيد [يقول]: كان أبائي إسكندنافيين: يتقربون أضلاعهم ويكرعون دهم. - سأحدث على امتداد جسمي حزوزاً، ووشماً، أريد أن أصبح مُنكر الحياة كمثلي مغولي: سترين كيف أغول في الطرقات. أريد أن أجن من هول شعاري. لا تُريني مجوهرات أبداً؛ فسأزحف على البساط وأتلوى^(٣). ثورتي أريدها كلها ملطخة بالدم. لن أعمل أبداً^(٤)... ليالي عديدة، ومارده يضيق عليّ الخناق، فتندحرج وأنا أصرعه! - وكثيراً ما كان يكمُن في الليل وهو سكران على قارعة الطرُق أو داخل البيوت ليفزعني بصورة قاتلة. - لسيّدكون عتقي حقاً، وسيكون ذلك شبيهاً [كان يقول]: يا لتلك الأيام عندما كان يريد أن يتمشى وعليه ملمح الإجرام!»^(٥)

(١) عزّل بول كلوديل Paul Claudel هاتين العبارتين من سياقهما، لصالح القول بإيمان رامبو بحياة تقوم خارج الحياة الدنيا أو العالم الأرضي. والعبارة الثانية تذكر بقول يسوع: "لست بعد اليوم في العالم" ('إنجيل يوحنا'، ١٧، ١١).

(٢) تنصن الفقرة في قسمها الأول وفقاً لمتطلبات النساء (كما في 'ردود نينا الفاطمات'*)، وفي القسم الثاني دفاعاً عن المرأة نجد صورة له واضحة في رسائل رامبو وأشعاره المكتوبة أثناء كرمونة باريس.

(٣) يتلوى من شهوة للتراء.

(٤) هو رفض العمل، الذي يشكل ثابتة في شعر رامبو.

(٥) هذه الرغبة تنصّح عن اشتها للموت. برونييل يذكر بما قاله رامبو أحلاه على لسان الزجيم 'جريمة' بسرعة، لأسقط في العدم بقوة ناموس البشر.

«أحياناً، في رطانة يشوبها الحنان، يتكلم عن الموت الذي يدفع إلى التوبة، وعن البائسين الموجودين يقيناً، والأعمال الشاقة والهجرات التي تمزق القلوب. في المواقير، حيث كنا نسكر، كان يبكي فيما يتأمل من يحيطون بنا، ماشية الشقاء^(١). في الشوارع المظلمة كان يرفع السكارى عن الأرض. كان لديه شفقة أم بالغة القسوة على الصغار. - وكان يمثل دمانة تلميذة صغيرة في درس ديني. - كان يدعي الإحاطة بكل شيء^(٢)، التجارة والفن والطب. وأنا كنت أتبعه، ذلك لازماً^(٣)»

«كنت أرى «الديكور»^(٤) كله الذي يحيط به نفسه في الفكر؛ الثياب والشرائط وقطع الأثاث: وكنت أفترض له شعاراً^(٥) ووجهاً آخر. كنت أرى كل ما من شأنه أن يمسه، كما كان سيؤد أن يبتكره لنفسه. وعندما كنت أبدو لنفسى خاملة الفكر، كنت أتبعه بعيداً، في أفعال غريبة ومعقدة، طيبة أو شائنة: كنت واثقة من عدم التمكن من ولوج عالمه أبداً. قرب جسده العزيز النائم، كم من الساعات سهرت^(٦)، باحثة عما يحدو به إلى نشدان الهرب من

(١) يذكر أنطوان آدم بأن هذه السطور ثبت أن هذا «المارد» أو «البعل الجهنمي» لا يمكن، بدلالة ما يعبر عنه هنا من رافة، أن يرمز إلى إرادة الشر. هو بالأحرى الكائن غير المتوافق وشرطه البشري. ولعلنا لا نتبع برونييل عندما يرى في هذه السطور حناناً مفتعلاً من قبل «البعل الجهنمي»، بعدما حمل دفاعه عن المرأة أعلاه على محمل الجد.

(٢) كان فرلين يدعو رامبو بالـ *philomathe*، أي طالب العلم الكلبي أو الزاغب في الإحاطة بكل شيء. (٣) في القول: «ذلك لازم»، تعيش «العذراء الحمقاء» هذه الواقعة الماغبة كما لو كانت تحدث في الحاضر، وهذا مزج للأزمة مهوود لدى رامبو.

(٤) بعضهم يترجم المفردة «*décor*» إلى «زيان» أو «مفق» وسواها من المفردات غير الأليفة. ولما كانت المفردة دخلت في الاستعمال العام في العربية، وكذلك لما كان رامبو نفسه لا يأنف من استخدام كلمات يومية وحتى عامية، فقد ارتأينا تبنيها في هذه الترجمة.

(٥) كتب رامبو: «*armes*» (أسلحة)، إلا أن المفردة تحيل، بائفاق الشراح، إلى «*armoiries*»، أي «شعارات» (شعارات الأشخاص أو طغراواتهم الحاملة رسم أسلحة). «العذراء الحمقاء» تفرض لـ «البعل الجهنمي» حياة فروسية وانتماء إلى النبالة.

(٦) يذكر برونييل بأن «العذراوات الحمقاوات» يسهون أيضاً في الحكاية الإنجيلية إنطلاقاً من حكايتهم يقول الإنجيل محاطباً البشر بعامة. «فاسهروا إذنا، لأنكم لا تعرفون اليوم ولا الساعة» (إنجيل متى، ٢٥، ١٣).

الواقع بمثل هذه القوة. لا إنسانَ كانَ له أمنيّة كهذه. كنتُ أقفز، - دونَ خشيةٍ عليه، - بأنّه يمكن أن يشكّل خطراً على المجتمع حقيقياً. - ربّما كان لديه أسرارٌ لتغيير الحياة؟ كنتُ أقولُ في سرّي: كلاً، لا يفعلُ هو سوى أن يبحثَ عنها. بإيجاز، رافته مسحورة، وأنا سَجِيتُها. لا روحَ أخرى ستكونُ لها القوةُ الكافية - قوّة اليأس! - لاحتماها، - ولتكونَ محميةً ومحبوبةً من لدنه. ثمّ إنّي ما كنتُ لأتخيّلُه صحبةً روحٍ أخرى: اعتقدُ أن الإنسان يرى ملاكهُ هو، لا ملاكٌ سواه أبداً. كنتُ في رُوحِهِ كما لو في قصرٍ أخليّ حتّى لا يرى فيه شخصٌ مفتقرٌ إلى الثبالة مثلي: كذلك هو الأمرُ كُلُّه. كنتُ وا استغاةً تابعةً له حقاً. لكنّ ما كانَ يريدُ من وجودي المكفهر الخائف؟ لئن لم يكن يُميتني، فهو ما كانَ كذلك ليُجعلني أفضل! كنتُ أقولُ له أحياناً في غيظٍ مكتئبٍ: «أفهمك»، فيهزُّ كتفيه.

«على هذه الشاكلة، لمّا كانَ أسايّ دائماً التجديّد، ولمّا كنتُ أبدو نائمةً لعينيّ أنا نفسي كما لجميع الأعين التي كانت ستحدّقُ بي لو لم يكُ محكوماً عليّ بأنّ ينساني الجميعُ، فأنا كنتُ أكثرُ فأكثرُ ظمأً لطيبته. بفضلِ قبلاته وعناقاته الودود كنتُ بالفعلُ ألجُ سماءَ، سماءَ حالكةً، وأودُّ لو تُسيّتُ فيها، مسكينةً، صمّاءَ، خرساءَ، عمياءَ. ولقد اعتدتُ ذلك. كنتُ أرانا كمثلِ طفلينِ طيّبينِ حُرّينِ في التجوّلِ في فردوسِ الكآبة^(١). كنّا منسجمين. ببالغِ التأثيرِ نعملُ سوّية. لكنّ بعدَ مداعةٍ نافذةٍ كانَ يقولُ: «كم سيبدو لك ما مررتُ به غربياً عندما لا أعود أنا موجوداً. عندما لن يعودَ ذراعايّ تحتَ عنقك، ولا قلبي لتستريحني فيه، ولا هذا الفمُّ على عينيّك. ذلك أن عليّ أن أمضي بعيداً، يوماً ما، بعيداً جداً. ثمّ إن عليّ أن أساعدَ آخرين: هذا فرضُ عليّ.

(١) يرى روينيل في هذا المقطع محاكاة ساخرة لمصير بطلاني «غادة الكاميليا» *La Dame aux camélias* لألكساندر دوما الابن، والفردوس المؤقتة التي وجدنا فيها نفسيهما. كانت الرواية قد صدرت في ١٨٤٨، إلّا أنها أُعيدت للمسرح في لندن في حزيران/يونيو ١٨٧٣، أي في فترة كتابة «فصل في الجحيم».

حتى إذا لم يكن ذلك مُشوقاً...، يا روحاً عزيزة^(١)... وعلى الفور كنت أتخيلني وهو قد رحل عني، فريسةً للدَّوَّارِ، مدفوعاً بي إلى أبشع ظلام: إلى الموت. فأروحُ أطلبه بأن يعدّ بالأ يهجرنِي. ألف مرة قطع عهد العاشق هذا. وكان ذلك بمثلِ رعوتي وأنا أقول له: «إني أفهك».

«آه، لم أشعر بالغيرة منه قط. أظنُّ أنه لن يهجرنِي. ما سيُصبح؟ لا يعرف أحداً، ولن يعمل أبداً. يريد أن يعيش كالسائر في نومه. أفسَّههُ طبيعته ورافته وحدهما حقاً في العالم الفعلي؟ أحياناً، أنسى قليلاً الرِّزء الذي سقطت فيه: سيجعلني هو قوياً، سُسافرُ، ونمارسُ في الصَّحراءِ الصَّيدَ، وننامُ على بلاط المدنِ المجهولة، بلا عناية ولا آلام. أو أستيقظُ، وتكون التواميس والطبائع قد تغيَّرت - بفضلِ سلطانهِ السحريِّ هو، - والعالمُ، وقد بقي هو هو، سيتركني لرغائبي، لمسرَّاتي وعدم اكتراثي. آه، حياة المغامراتِ، الموصوفة في كُتُب الأطفالِ، أنت مُيَّسِي بها، أنا التي تعذَّبْتُ كثيراً؟ إنه لا يقدر. وأنا أجهل مثله الأعلى. قال لي إنه يعروه التَّدْم وتحدوه آمالٌ، وإن هذا ليس ينبغي أن يَمَيَّنِي. أترأه يُكلِّمُ الله؟ ربَّما كان عليَّ أن أتوجَّع إلى الله. أنا في أعْمَقِ أعماقِ الهاوية، وما عدتُ لأعرف الصلاة.

«لو فسَّرَ لي أحزانه، فهل سأفهمها أكثرَ ممَّا أفهمُ سخريته؟ إنه يُهاجمني، يُشعرني بالعارِ من كلِّ ما أمكَّن أن يلمسني في الدُّنيا، ويستنكر إذا ما بكيت.

«[يقول لي]: «أتريين هذا الفتى الأنيق يدخلُ ذلك المنزلَ الجميلَ الهادئ: اسمه دوال، دوفور، آرمان»^(٢)، موريِس، ما أدراني؟ لقد تفانيت امرأة في حب هذا الشَّريِّر الأبله: وماتت، ولا ريبَ أنَّ قديسةً في السماء. سَمَّيتني أنتِ كما أماتِ هو تلك المرأة. ذلك هو قَدْرُنَا، نحنُ أصحابُ القلوبِ

(١) يُذكر تعبير "يا روحاً عزيزة" بالرسالة الشهيرة التي كتبها فريِلن لرامبو يدعوها فيها إلى "غزو" باريس، قائلاً له: "تمالي أيتها الروح الكبيرة العريضة. إننا نناديك وننتظرك"

(٢) يُشير برويل إلى أن راسويدس في قائمة الأسماء هذه، على سبيل المحاكاة الساخرة، اسم بطل "غادة الكاميليا": آرمان دوفال Armand Duval. وهو يرى في عبارة "ولا ريبَ أنَّها الآن قديسة في السماء" استعادة تهكُّية واضحة للغة الرواية المذكورة

المُفَعِّمَةِ رَافَةً...» أسفًا! كَانَ جَمِيعُ مَنْ يَعْمَلُونَ يَبْدُونَ لَهُ فِي بَعْضِ الْأَيَّامِ الْعَوْبَةَ هَذِيانِ أَخْرَقَ: فَيُضْحِكُ بِشَنَاعَةٍ، طَوِيلًا. - ثُمَّ يَسْتَعِيدُ طِبَائِعَهُ، طِبَائِعَ أُمِّ فَتْيَةٍ أَوْ أُخْتٍ مَحْبُوبَةٍ. لَوْ كَانَ أَقَلَّ وَحْشِيَّةً لَكُنَّا أَنْقِذْنَا! لَكِنْ رَفَقَهُ قَاتِلَةٌ هِيَ أَيْضًا. وَأَنَا خَاضِعَةٌ لَهُ. آه! إِنِّي حَمَقَاء!

«رَبِّمَا اخْتَفَى ذَاتَ يَوْمٍ بِصُورَةٍ مُعْجِزَةٍ؛ لَكِنْ يَنْبَغِي أَنْ أَعْرِفَ إِنْ كَانَ سَيَرْقَى إِلَى سَمَاءٍ مَا، وَأَنْ أَرَى قَلِيلًا صَعُودَ صَدِيقِي الصَّغِيرِ!»^(١)
مَا أَغْرَبَهَا زَيْجَةٌ!^(٢)

(١) كَتَبَ: "assumption"، وَهِيَ الْمَفْرُودَةُ نَفْسُهَا الْمَرْصُودَةُ لَوْ صُفِّ "اِخْتِطَافُ" مَرْيَمَ الْعَدْرَاءِ عَلَى أَيْدِي الْمَلَائِكَةِ وَصَعُودُهَا إِلَى السَّمَاءِ. فِي اسْتِخْدَامِ الْمَفْرُودَةِ بِحَقِّ "الْجَلِّ الْجَهَنَّمِيِّ" تَجْدِيفٌ كَبِيرٌ فِي نَظَرِ سَتِيْمَتَرٍ، وَرَبِّمَا تَعَلَّقَ الْأَمْرُ بِالْإِبَانَةِ عَنِ الشَّاكِلَةِ الَّتِي تُوسِّطُ فِيهِ "الْعَدْرَاءُ الْحَمَقَاءُ" بِعَلْمِهَا أَوْ تَهْبِئَةِ صِفَةِ الْقِدَاسَةِ.

(٢) الْعِبَارَةُ الْخَتَامِيَّةُ هِيَ لِلْمَتَكَلِّمِ الْأَسَاسِيِّ فِي "فَصْلِ فِي الْجَحِيمِ"، أَوْ رَاوِيَتَهَا. وَيَرَى مَكَاجِي (شُرَّةَ آرْلِيَا) فِي هَذِهِ الْعَارَةِ، النُّشْرَةَ الطَّائِعِ، وَضَمَّنَ سَحَرِيَّةَ رَامُو الْمَعْهُودَةِ، الَّتِي يَتَنَاقَبُ فِيهَا التَّهْوِيلُ وَالتَّقْلِيلُ، إِعَادَةُ مَقْصُودَةٍ لِلنَّصِّ إِلَى مَشْهَدٍ "دِرَامَا" عَائِلِيَّةٍ عَادِيَّةٍ.

هذيانات

-II-

خيمياء الكلمة (*)

لني الكلام^(١). هي ذي حكاية إحدى حماقاتي^(٢).

منذ زمن بعيد، كنتُ أتبحرُ بحيازة جميع المناظر الممكنة، وأجدُ مشاهير
الرسم والشعر الحديث مُضحكين.

(*) هذه الهذيانات هي هذيانات الشاعر نفسه في هذا الشوط من مسيرته الشعرية والكيانية. فيها يستعيد بعض قصائده الموزونة والمقفاة السابقة، خصوصاً القصائد المكتوبة في ١٨٧٢ (وربما في قسم من ١٨٧٣)، استعادة نقدية أو يالسة يقوم بها شاعر كان يعتقد بإمكان تحقيق مشروعه المتمثل في اختراع الموسيقى أو اللغة الشعرية التي تجبر عن التجربة باكتمال وتزائن، وتُساهم في تغيير الحياة (ما يدعوه هو نفسه تارة "التأخيم الجديد" وطوراً "خيمياء الكلمة")، وها هو يعتقد باستحالة هذا المشروع. ينبغي أيضاً الانتباه إلى فريدة هذا التنوع الموسيقي بين سرديات هي من أروع نماذج قصيدة التثر وإيقاع القصائد الموزونة المستعادة التي بها جذد رامبو إيقاعات الشعر الفرنسي المتمثل للغروض، ومنحها سلاسة وقوة. كما نجد في الأغاني والقصائد الموزونة المستعادة هنا تغييرات سنشير إلى الدال منها. أما المفردة "خيمياء"، فقد يكون اهتمام رامبو بها آتياً، حسب سينمتر، من قراءته لـ "فاوست" غوته، كما كان بودلير قد كتب قصيدة "خيمياء الألم" *Alchimie de la douleur*.

(١) يستعيد المتكلم الأساسي هنا الكلام بعدما كان تركه في القسم السابق لـ "العذراء الحمقاء".

(٢) ينبغي أن نستعيد هنا ويطوّز قراءة بررونيل لهذه التجربة التي يرى أنّ رامبو يصورها بدقة باعتبارها سياتاً طويلاً ومعقداً وينتظم في مراحل. مراحل تشير إليها جيّداً تعابير تُهيكل هذا القسم ("خيمياء الكلمة") وتُموّج لحفظاته الأساسية في الزمن: "كانت تلك في البداية دواسات"؛ "فلم بمعونة هلوسة الكلمات...". "وأخيراً، أيتها السعادة، وبأيتها العفل...". "إنقضى هذا، أعرف اليوم...". (التأكيد على الكلمات من عندنا). تتبع التجربة ثلاث مراحل: مرحلة الحماسة التي تُوهم الشاعر بأنه بقدر، بمعونة هلوسة رؤاه وهلوسة الكلمات، أن يحول الواقع. تليها مرحلة حتى وطماً تشمل حد=

كنتُ أحبُّ الرُّسومَ الخرقاءَ وأعالي^(١) الأبوابِ وأنواعِ «الذِّكُورياتِ»
وسُراذِلاتِ الحِوَاةِ واليافطاتِ والمُثَنَّماتِ الشعبيَّةِ؛ والأدبَ العتيقَ ولا تبتنيَّةُ
الكنائسِ والكتبَ الخلاعيَّةَ الخاططةَ الإملاءِ ورواياتِ أسلافنا وحكاياتِ الجنِّ
وكتبَ الطفولةِ الصَّغيرةِ والأوبراتِ القديمةِ والأغاني البلهاءِ والألحانَ الساذجةَ.

كنتُ أحلمُ بحملاتِ^(٢)، ورحلاتِ استكشافيَّةٍ لم يروِ مثلها أحدٌ،
بجمهورياتِ بلا تواريخٍ، بفتنٍ دينيَّةٍ أُخِمدتْ، بثوراتٍ في الأعرافِ وهجراتٍ
للأعرافِ والقازاتِ: كنتُ أومنُ بجميعِ ضروبِ السُّحرِ.

اِخْتَرَعْتُ لَوْنَ حُرُوفِ الْعِلَّةِ! - A سوداءُ^(٣) B بيضاءُ، I حمراءُ، O

=الشَّاعرُ أو الزَّاتي وفكره والعالم المحيطُ، الذي أرادَ هو تحويله. يهبُ آنثذُ نفسه للشمسِ، 'إله
النَّار'، ويحلُمُ بالتحوُّلِ إلى 'شُرارةٍ من نورٍ طبيعيٍّ' أو من نورِ خالصٍ. يبلغُ هذا المسارُ الإشكاليُّ
ذروته عندما تصيبُ الزَّاتي هلوسةٌ من نوعٍ جديدٍ، لم يرغبِ هو فيها ولم يعملِ على اجتراحها، هلوسةٌ
تربه الحَيَواتُ المتعدِّدةُ لمن يحيطون به وجوقاتُ الأصواتِ التي تتصاعدُ في داخله والتي تصفها،
بروعة، قصائدُ أخرى من هذه الفترة لم يستعدها هنا وهي ماثلةٌ في "قصائدُ أخرى وأغانٍ" ("خيمياءُ
العطشِ" مثلاً أو "العصرُ الذهبيُّ"). في الطُّورِ الثَّاني، السَّابِقُ للحظةِ الخروجِ من "خيمياءِ الكلمةِ"
ومن تجربةِ الهلوسةِ بصفاءٍ، يبدو فكره وقد شهدَ انهياراً مريعاً، فإذا به يعودُ ليحلُمُ بأشياءَ كان قد سخرَ
منها في أشعاره السَّابِقة، كالاستعادةِ البسيطةِ والرَّغبةِ في الدُّويانِ في العناصرِ والقولِ بنوعٍ من الإيمانِ
الفُتُريِّ بحتمةٍ للمصيرِ. وتقدِّمُ لنا آخرَ مقطوعةٍ موزونةٍ مستعادةٍ هنا ("يا فصولُ يا فلاح") صورةً بالغةً
التأثيرِ لهذه "البلاهة" المتعاطفةِ ولهذا الاستسلامِ لخفوتِ صوتِ الدَّاخلِ. وفي خاتمةِ المطافِ،
يتحقَّقُ الخروجُ الذي يسمحُ للشَّاعرِ بأن يسخرَ من "حماقاته" أو "جنوناته" تلكَ، غيرِ عارٍ بأنَّه قدَّم
عبرها تصويراً فذاً للذَّاتِ المُعانِيَةِ التي نحسُّ بهوبٍ وكائناتٍ منها وإفلاتِ العالمِ، زيادةً عن تجديدهِ
للبُيتِ الشُّعريِّ وإيصاله إِيَّاهُ إلى النقطةِ التي سيتجاوزُ فيها ذاته. هذا الخروجُ هو الذي يجعله قادراً أخيراً
على أن "يحتمي النجمُ".

- (١) يقصدُ الرُّسومُ التي تملو أبوابَ بعضِ البيوتِ، وكانت تستهوي خيالَ الشَّاعرِ الفنى. الأمرُ نفسه مع
سراذِلاتِ الحِوَاةِ أو خيامهم، المذكورةِ لاحقاً، والمعروفِ أنها ملونةٌ في العادة، وسُهرجةٌ.
(٢) كتبَ حرفياً "crosades" (حملاتٌ صليبيَّة)، إلّا أنَّ هذه التسمية صارت تُطلَقُ على كُلِّ حملةٍ
طويلةِ الأمدِ، ضخمةٍ.

- (٣) الحروفُ في الفرنسيةِ مفكَّرةٌ. وكما أسلفنا في الإشارةِ إليه لدى ترجمةِ القصيدةِ المُشارِ إليها هنا ضمناً
("خيمياءُ الكلمةِ")، فنحنُ نوردُ الحروفَ بلفظها الأصليَّةَ لأنَّ لشكلها نفسه دوراً أساسياً في خيمياءِ
الشَّاعرِ، وكذلك لأنَّ صوتَ بعضها غيرُ متوقَّعٍ في العربيَّةِ تماماً.

زرقاء، U خضراء. - كنت أضبط حركة كل حرف صحيح وشكله،
وبمعونة إيقاعات غريزية^(١) أفتخر لا ابتكاري كلاماً شعرياً يكون، يوماً ما،
مفتوحاً لجميع الحواس^(٢). كنت أحتفظ لنفسي بالترجمة.
كانت تلك في البداية دراسات^(٣). كنت أكتب سكونات، ليالي، وأدوّن ما
لا يقال. كنت أثبت دوائر^(٤).

* * *

بعيداً عن الطير، وعن القطعان، والقرويات^(٥)
ما كنت أشرب جائباً على ركبتي في أجمة الخلج^(٦) هذه
محاطاً بغابات بندق حانية،
في ضباب أصيل أخضر فاتر؟

ما كان عساني أشرب في «الواز»^(٧) الفتى هذا،

(١) غريزية أي، حسب برونيل، ساذجة في نظره الآن.

(٢) تعبير حمّال لوجه. فالعبارة " accessible à tous les sens " يمكن أن تعني إشارة إلى فكرة رامبو في
"تشويش الحواس" تشويشاً طويلاً واسعاً ومدروساً " (رسالة الزائني الثانية) ، وكذلك، على ما يرى
برونيل، كلاماً شعرياً "يقراً بجميع المعاني". وسبق أن قال رامبو لأنه، يوم سأله عن معنى "فصل في
الجميع" الذي كان هو يصدد كتابته، إنه "ينبغي القراءة حرفياً وبجميع المعاني".

(٣) هكذا ينعت مشروعه السابق، مشروع الزائني وخيماء الكلمة، باعتباره كان بحثاً أو تجربة.

(٤) لاحظ القارئ! ولا شك وحدة التقاض أو التلاقيات المتعارضة عن قصد oxymorons (كتابة السكون
وتدوين ما لا يمكن قوله وتثبيت الدوار)، بها يعبر رامبو عن طبيعته مشروعه السابق واستحالته.

(٥) اعتباراً من هنا يستعيد رامبو، مع تعليقات ساخرة أحياناً، بعض غنائياته السابقة، مجرداً أغلبها من
هناوينها. وهو يسترجمها مع نواقص وتغييرات، إنما لأنه كان يدونها عن الذاكرة أو لكونه يعدلها عن
قصد. ويشير إلى التغييرات الأساسية وأثرها على قراءة المقطوعات المعنوية في سياقها الجديد.
وحرصاً على سهولة القراءة سُمع التذكير بالحواسي التي أرفقنا بها هذه القصائد في موضعها الأول.

(٦) نبات خشبي يحمل أزهاراً بمسحة ووردية وينمو في الأراضي الضلصالية.

(٧) نهر ينبع من بلجيكا ويخترق فرنسا ليصب في "السين" قريباً من باريس. ولعله ينعت بالفتى إشارة،
حسب برونيل، إلى أنه يرصده عبر بعيد عن منعه.

- دردارِ بلا أصواتِ، حشائشُ بلا أزهارِ، سماءُ ملبّدة! -
 أن أشربَ من هذه المَطَرَاتِ الصُّفْرِ، بعيداً عن كوخِي العزيز؟
 شرباً من الذهبِ يجعلُ العَرَقَ يَنْضَحَ.

كنتُ كمثلي يافطةٌ نُزِلَ مُرِيبة^(١).
 - هبّت عاصفةٌ وكثستِ السماءُ. في المساء
 كأن ماء الغاباتِ يضيئُ فوقَ رمالٍ بتولِ،
 ورياحُ اللّهِ تقذفُ في البركِ كِسْراً من الثلجِ؛

باكمياً، كنتُ أبصِرُ الذَّهَبَ - ولم أتمكنُ من الشُّربِ.

* * *

في الرَّابِعةِ من صباحِ الصَّيفِ،
 ما يزال يتواصلُ رقادُ العشاقِ.
 عبرَ الغِيضَاتِ تشتَّتْ
 رائحةُ المساءِ المُحتفلِ بهِ.

هناك، في مَشْغَلِهِم الواسعِ
 تحثَّ شمسُ الهيسبيريّاتِ^(٢)

(١) يفكر بالصُّور التي كانت توحي كإعلانات دعائية للتزلُّ والعانان، ويقول إن صورته نمرآء الزُّنْجِ ذلك كانت ستشكل يافطةً من هذا النوع بالغة الرِّداءة.

(٢) من اليونانية "hespera" * (المغرب) حَزْر أسطورية كانت مموّعة في أطراف العالم، تصمّ بساتيتها نقّاحات ذهبيّة. وحسب متبتمتر، يبدو راسو وهو يُعاهي هاسيس الشمس والنمار الذهبيّة لهذه الحزُر

ينهمك - وقد شتموا عن أردانهم -
التجارون.

في صحرائهم الطحلبية، هادئين،
يهيئون زخارف فاخرة لبيوت
مترسمة فيها المدينة
سماوات زائفات^(١).

أو، من أجل هؤلاء العمال الفاتنين،
رعايا عاهل بابلي^(٢)،
أتركي يا فينوس، لهنيهة، العشاق
الذين روحهم متوجة^(٣).

يا ملكة الزعبان^(٤)،
أجلبي للعمال ماء الحياة،
ولتكن قواهم في سلام

(١) أي، حسب برونييل، مرسومة على السقوف الباذخة للبيوت.

(٢) أي رعايا كل ملك مولع بالأنية الضخمة على غرار نبوخذنصر.

(٣) أي الذين يعيشون في رغد ملوكي (استمرار الاستعارة الملوكية) بالمقارنة مع العمال المستعبدين (برونييل). كما يفكر آلان جومروا بأن من الممكن أن نقرأ معنى مضمراً وهو أن روحي العاشقين تضفران بالتقائهما تاجاً فرداً. وهنا تكمن "الفكرة الصباحية الطيبة" التي جعل منها رامبو عنوان قصيدته صمن قصائد ١٨٧٢ : أن تعاد فيوس العشاق المتزيم لتعنى بالعمال المجتهدين.

(٤) يواصل مخاطبة فينوس، وكانت تُلَقَّب بـ "ملكة الزعبان". يُذكر ستينمتر بأن الزاعي باريس هو الذي سمحها الجائزة عندما حكم في جمال الآلهة الإناث.

في انتظار الاستحمام ظهراً في البحر^(١).

* * *

كَانَ لِلْعَتَائِقِ الشَّعْرِيَّةِ^(٢) نَصِيبٌ وَافِرٌ فِي خِيمَيَّائِي خِيَمَاءِ الْكَلِمَةِ.

كُنْتُ أَعُوذُنِي عَلَى الْهَلُوسَةِ الْبَسِيطَةِ^(٣): أَرَى بِصُورَةٍ صَرِيحَةٍ مَسْجِداً فِي مَحَلٍّ مَعْمَلٍ، وَمَدْرَسَةً طِبَّالِينَ بَنَاهَا مَلَائِكَةٌ، وَعَرَبَاتٌ فِي طَرُقِ السَّمَاءِ، وَصَالُوناً فِي قَاعٍ بَحِيرَةٍ؛ [كُنْتُ أَرَى] الْأَسْرَارَ وَالْمَسْوُوحَ؛ وَكَانَ عَنَوَانٌ تَمَثِيلِيَّةٌ تَرْفِيهِيَّةٌ يَنْشُرُ الرُّعْبَ أَمَامِي^(٤).

ثُمَّ، بِمَعُونَةِ هَلُوسَةِ الْكَلِمَاتِ، كُنْتُ أَفْسَرُ سَفْسَطَاتِي السَّحَرِيَّةَ
وَانْتَهَى بِي الْأَمْرُ إِلَى أَنْ أَجِدَ فَوْضَى فِكْرِي مَقْدَسَةً. كُنْتُ مُتَبَطِّلاً، وَفَرِيسَةً
حَقِي ثَقِيلَةً: أَحْسَدُ غِبْطَةِ الْحَيَوَانِ، - الْمُرْفَاتِ الَّتِي تَمَثِّلُ بَرَاءَةَ الْيَمَابِيسِ^(٥)،
وَالْخُلْدِ^(٦) [الَّتِي هِيَ] رِقَاقُ الْبِكُورَةِ!

رَاحَ طَبْعِي يَشْتَدُّ. كُنْتُ أَوْدَعُ الْعَالَمَ فِي ضُرُوبٍ مِنْ أَغَانٍ عَاطِفِيَّةٍ^(٧):

(١) لَمَّا كَانَ "مَاءُ الْحَيَاةِ" يَسْمَى أَيْضاً نَوْحاً مِنَ الْكُحُولِ، ثَمَّةٌ مِنْ يُوُولِ الْبَيْتِ الْأَخِيرِ بِمَعْنَى أَنَّ الْإِسْتِحْمَامَ الْمُنْتَظَرَ فِي الْبَحْرِ، إِنَّمَا الظَّاهِرَةُ، هُوَ التَّيِّدُ، يَتَنَاوَلُهُ الْعَمَالُ بَعْدَ "مَاءِ الْحَيَاةِ" الَّذِي يَشْرَبُونَهُ صُبْحاً. سَيَنْتَمِرُ يَرَى أَنَّهُمْ يَنْظُرُونَ بِسَاطَةِ طُلُوعِ فِينُوسَ مِنَ الْمَوْجِ، الَّذِي وَلَدَتْ فِي الْأَسْطُورَةِ مِنْهُ.

(٢) يَجْمَعُ هَذَا التَّعْيِيرَ، فِي نَظَرِ بَرُونِيَلٍ، كُلَّ مَيُولَةِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي وَصَفَهَا وَانْتَقَدَهَا أَعْلَاهُ.

(٣) يَفْرُقُ رَامْبُو بَيْنَ "الْهَلُوسَةِ لَبِيطَةٍ" الَّتِي تَتِمُّ بِمَعُونَةِ صُورٍ وَتَدَاعِيَاتٍ ذَهْنِيَّةٍ كَهَذِهِ الَّتِي يَصِفُهَا هُنَا وَبَيْنَ مَا يَدَّهْوُ فِي الْأَسْطَرِ الثَّالِيَةِ "هَلُوسَةُ الْكَلِمَاتِ"، الَّتِي تَعْمَلُ مَرَحَلَةً مُتَقَدِّمَةً فِي مَشْرُوعِهِ، فِيهَا حَاقِلٌ تَحْوِيلُ الْعَالَمِ بِاللَّفَةِ.

(٤) يَقْصِدُ أَنَّهُ، فِي هَلَاكِهِ وَرَوَيْهِ الْأَشْيَاءَ بَعْضُهَا فِي مَحَلٍّ بَعْضٍ، صَارَ يَجِدُ مَا يَبْعَثُ عَلَى الرُّعْبِ فِي عَنَوَانٍ تَمَثِيلِيَّةٍ تَرْفِيهِيَّةٍ.

(٥) كَانَتْ، إِذْ هُوَ فِي أَحْمَاقِ الْجَحِيمِ، يَهْفُو إِلَى الْيَمَابِيسِ، وَهِيَ فِي الْعَالَمِ الْآخَرِ مَأْوَى الرُّوثَيْنِ وَالْأَطْفَالِ الَّذِينَ مَاتُوا غَيْرَ مَعْمُودِينَ. أَمَّا السُّرَّةُ فَهِيَ دُودَةُ الْفَرَاشِ مِمَّنْ حَرَّوْهَا مِنَ الْبَيْضَةِ حَتَّى تَحْوِلَ إِلَى خَادِرَةٍ.

(٦) دُورِيَّةٌ تَعِيشُ فِي حُوفِ الْأَرْضِ.

(٧) يَحْتَارُ، بِصُورَةٍ شَدِيدَةٍ الْإِعْرَابَ عَنِ رَقْصِهِ لِأَشْعَرِ تِلْكَ الْمَرَحَلَةِ، الْمَفْرَدَةِ "romances" وَهِيَ

أَسَاسِيَّةٌ فِي عَنَوَانٍ إِحْدَى أَهَمِّ مَجْمُوعَاتِ قُرْلِيَسِ الشَّعْرِيَّةِ "أَغَانٍ عَاطِفَةٍ بِلَا كَلِمَاتٍ" *Romances sans paroles*.

أغنية البرج الأعلى^(١)

ألا ليأت، ألا ليأت
الزمن الذي نهيم به^(٢).

ذقت من الصبر ما لن
أنساء أبداً.
المخاوف والآلام
إلى السماء صعدت.
والظماً الفاسد
يُظلم عُروقي.

ألا ليأت، ألا ليأت،
الزمن الذي نهيم به.

كمثل المَرْج
للتسبان يهجر
فيكبر ويُزهر
زواناً ويخوراً^(٣).

-
- (١) هنا اختزال للمقطوعة بالقياس إلى صيغتها الأصلية. وتلفت مارغريت ديفز (تذكرها نشرة آرليا) الانتباه إلى أن المقاطع المحذوفة هنا هي هذه التي كان رامبو يلحح فيها تلميحاً سعيداً إلى علاقته بقرلين.
- (٢) أشار إيرامبار إلى أن رامبو يحاكي هنا ويحور لارمة أغنية شعبية يغنيها الفلاحون لاستعجال نصح نبات الشوفان من أجل حصاده، تقول: "يا شوفان، يا شوفان / ليأت بك الطقسن الطيب".
- (٣) أي يزهر بالعت والسمن.

في الطنين الصارخ
لذباباتٍ قذرة.

ألا ليأت، ألا ليأت،
الزمن الذي نهيم به.

كنتُ أحبُّ الصحراءَ والبساتينَ المحروقةَ والمخازنَ الذائبةَ والمشروباتِ
الفاترة. كنتُ أتجرجرُ في الأزقةِ المعطنةِ، ومغمضُ العينينِ أهْبني للشمسِ،
إلاهة النار.

«أيها الجنرال»^(١)، إنَّ كانَ بقيَ على متاركسِكَ الحُرْبَةُ مدفعُ هَرَمٍ، فلتنسِّفنا
بكتلِ تُرابِ يابس. إلى زجاجِ المخازنِ الرائعةِ! إلى الصالوناتِ! إجعلِ المدينةَ
تلتهمُ غبارها. أكسِدِ الميازيب. إملاً مقاصيرَ السيِّداتِ بِذُرُورِ يواقيتٍ
لاهب...»^(٢)

أه! يا للذبابَةِ الثَّمَلَةِ في مَبْوَلَةِ التُّزْلِ، عاشقَةُ زهرِ لسانِ الثَّوْرِ، التي يُذَيِّبها
شعاعُ! ^(٣)

(١) كان رامبو يدعو الشمس "الجنرال" (والشمس في الفرنسية اسم مذكّر)، وعلى هذا النحو يخاطبها
هنا، بعدما صرّخ، في نهاية المقطع السابق، بالقول: "أهْبني للشمس، إلاهة النار". هي رغبة في
نهاية فيامية للعالم يستعيد فيها، حسب ستينمتر، هنف كومونة باريس ورغبته هو في انتقام تقوم به
"الطبيعة" من "الثقافة" (مؤسسات البشر)، وهو ما سوف يتشخص أكثر في "إشراقات"، عبر فكرة
العُوفان الجديد.

(٢) لا تَدُلَّ المعقّفات هنا على اقتباس كما اعتقد البعض، بل بها يستعيد الشاعر كلامَ أناه القديمة، لا سيما
وأنا نقرأ في بداية هذا المقطع في مسودات "فصل في الجحيم" عبارة "كنت أقول".

(٣) ترى مارغريت ديفر (يذكرها برونيل) في هذه الصورة لدبابة يُذَيِّبها شعاعُ رغبةٍ من لدن المتكلّم في
الذوبان والثلاشي، ومسّ أن كتب رامبو في "أعلام نوار" - وإذا ما جرّحتني شعاعُ / فساموت فوق
الطحالب.

جوع^(١)

إن كنتُ أَسْتَهِي فلا أَسْتَهِي
سوى التراب والأحجار.
دائماً من الهواء أُنَغْذِي،
ومن الصخر والحديد والفحم.

يا مجاعاتي، دوري، إرعي، يا مجاعات^(٢)،
في حفل الأصوات.
أجْذِبي سُمَّ اللّباب،
المُبْهَج.

كُلّي الحصاة التي يكسرون،
والأحجار العتيقة أحجار الكنائس؛
حصى الطوافين القديمة،
أرغفة مشورة في الوديان الرّمادية.

(١) بالإضافة إلى حذف اللّزمة "جوعي يا أن يا أن / على ظهر حمارك يهرب"، وكذلك تبسيط العنوان، أهمل رامبو هنا أو نسي مقطعين من هذه القصيدة القائمة لأشعار ١٨٧٢. وسيمرّس عنهما، كما سنرى، بمقاطع جديدة تحفظ مع المقطعين الغائبين بأواخر معنوية واضحة فكأنه، كما يشير إليه ستينتر، قد ألف المقاطع الجديدة انطلاقاً من استذكارات شُهْ مسهمة للآليات المسيية.

(٢) إستخدم رامبو الجمع ("جوعات")، جمع لا يمكن إغضاله، له يشير إلى أن لجوعه وجوهاً عديدة، فهو ليس جوع الجسد وحده آثراً نحن "مجاجات" لأنها سائغة أكثر.

كَانَ الذَّنْبُ يَصْرُخُ تَحْتَ الْخِمَامِلِ^(١)

بِاصْفَاءِ الرِّيشِ الزَّاهِي

رِيَشٌ مَادَبَتْهُ مِنَ الدَّوَاجِنِ:

كَمَثَلِهِ أَنَا أَتْلَفُ^(٢)

الْفَاكِهِةُ وَالْخَسَنُ

لَا تَنْتَظِرُ سِوَى الْقُطَافِ؛

لَكِنَّ عَنكَبُوتَ السِّيَاحِ

لَا يَلْتَهُمْ سِوَى الْبَنْفَسَجِ^(٣).

فَلَا تَنْمُ، فَلَا غَلِي

عِنْدَ هَيَاكِلِ سَلِيمَانَ.

عَلَى الصَّدَا يَسِيلُ الْمَغْلِيُّ،

وَيَقْدِرُونَ^(٤) يَمْتَرِجُ.

(١) لا توجد مخطوطة للمقاطع الثلاثة التالية خارج "فصل في الجحيم"، مما عزز الاعتقاد الذي أشرنا إليه في العاشية السابقة في أن رامبو إنما ألّفها وفق فئة الشعريّ السائد في قصائد ١٨٧٢ المستعادة هنا، ليلبراً نسياناً.

(٢) يُوَلِّفُ الشاعر هنا، حسب برونييل (نشرة آراليا)، التعبير الفرنسيّ الشائع: "جائع جوع الذئاب".

(٣) هنا مفارقة عتيّة. فالخس ناضج للأكل، إلّا إنّ العنكبوت لا يلتهم إلّا ما هو أئمن: البنفسج.

(٤) قدرون: نهر يفصل القدس عن جبل الزيتون. وذكّرنا برونييل بأنّه في هذا المكان أسلمَ يهوذا المسيح لحرس الهيكل وحرس عطاء الكهنة والفريسيين (أنظر "إنجيل يوحنا"، الإصحاح الثامن عشر) وبالتالي فراسو يعتبر في هذا المقطع عن أمانة بالهلاك، لا سيّما وأنّ قدرون ليس نهراً حقيقياً بل لقد تحوّل مع الزمن إلى وادٍ حربيّ لا تجري فيه المياه إلّا في موسم الأمطار.

وأخيراً، آيتها السعادة، وبا أيها العقل، نزعْتُ عن السماء اللازورد،
الذي هو من الظلام^(١)، وعشتُ كمثّل شرارة ذهبية من نور طبيعي. من
فرحي، كنتُ أتخذُ ملمحاً بهلولياً وشارداً^(٢) بقدر الإمكان:

إنّها قد استُعِيدَتْ!

ما هي؟ الأبدية.

إنّها البحرُ ممزجاً

بالشمس.

يا روحي السرمديّة،

بَنَدُوكِ تَمَسْكِي

رغمَ الليلِ المتوحد

والنهارِ اللّهاب.

وإذَنْ فَأَنْتِ تَحْزُرِينَ

من دَعَوَاتِ البَشَرِ،

ووثباتِ العمومِ!

وتطيرينَ وفقاً^(٣)...

(١) اللازورد لون معتم نوعاً ما، وهو يزيحه ليلال سماء مشرقة تماماً.

(٢) بلغت برونيّل (نشرة آريّا) الانتباه إلى أنّ رمبو، ضمن مراجعته السّاحرة هذه لمناصيه، ينعت هنا بالشرود والزّعونة واحدة من أكثر لحظاته صفاء ووضوح بصيرة، كما تفصح عنه الأبيات التالية.

(٣) العادة مبتورة عن قصد وتستجيب لما يُدعى في البلاغة العربية "الاكتفاء"، أي لأنها مفهومة من سياقها. فعندما كان المتكلّم يتحرّك استجابةً لنداءات الآخرين، هوذا يخلق مقتضى إرادته وفقاً لمشيته هو.

- لا رجاء أبداً
ولا من جديد^(١).
أن نعرف ونصطبر
لهو عذاب أكيد.

لم يعد من غد،
يا جمراتٍ حريرة^(٢)،
إن انفادك
لهو الواجب.

إنها قد استعبدت!
- ما هي؟ - الأبدية.
إنها البحر ممتزجاً
بالشمس.

* * *

صرت أوبرا شائقة: رأيت الكائنات جميعاً محكوماً عليها بالسعادة^(٣):
ليس الفعل الحياة، بل هو شاكلة في هذر قوة، إنه استنزاف. الأخلاق رخاوة
الدماغ.

(١) كتب باللاتينية: "onetur"، ومعناها "سيولد"، فيكون معنى البيت: "ولا ما سيولد". فهو لم يعد
يفكر بولادة جديدة ولا يتظر حدثاً ما، ما دام نذر نفسه لأبدية اللحظة بالشاكلة الموصوفة أعلاه.
(٢) ينعت بالرقّة وفي الألوان دانه باللهب امتزاح ألقي الشمس والبحر (برويل).
(٣) يرى أن جميع الكائنات لا تبحث إلا عن السعادة، وهو ما يردّ عليه بعد التقطين، برفضه للعمل
والأخلاق.

بَدَتْ لِي حَيَاتٌ أُخْرَى عَدِيدَةٌ مَرصُودَةٌ لِكُلِّ نَفْسٍ. هَذَا السَّيِّدُ لَا يَدْرِي مَا هُوَ فَاعِلٌ: إِنَّهُ مَلَاكَ. وَهَذِهِ الْأُسْرَةُ زَمْرَةٌ كَلَاب. أَمَامَ رَجَالٍ عَدِيدِينَ، حَارَرْتُ عَالِيًا هَنِيئَةً مِنْ إِحْدَى حَيَوَاتِهِم الْأُخْرَى. - هَكَذَا أَحْبَبْتُ خَنْزِيرًا^(١).

لَمْ أُنْسَ أَيَّامًا مِنْ سَفْسَطَاتِ الْجُنُونِ، الْجُنُونِ الَّذِي يُنْجَرُ عَلَيْهِ: أَقْدَرُ أَنْ أُعِيدَ قَوْلُهَا كُلُّهَا، فَأَنَا أَمْتَلِكُ مِفْتَاحَهَا^(٢).

صَارَتْ عَافِيَتِي مَهْدُودَةً. أَقْبَلَ الْهَوْلُ. رَحْتُ أَسْقَطُ فِي الثُّومِ أَيَّامًا عَدِيدَةً، وَلَدَى الْاسْتِيقَاطِ أَوَاصِلُ أَكْثَرِ الْأَحْلَامِ اكْتِنَابًا^(٣). كُنْتُ نَاضِجًا لِلوَفَاءِ، وَعَبَّرَ دَرْبَ مُحْفُوفٍ بِالْمَخَاطِرِ قَازِنِي ضَعْفِي إِلَى تَخَوُّمِ الْعَالَمِ، إِلَى سِيمِيرِيَا^(٤)، مَوْطِنِ الظُّلُمَاتِ وَالِدَوَامَاتِ.

كَانَ عَلَيَّ أَنْ أُسَافِرَ، وَأَنْ أَبْذِيَ أَثَارَ السَّحْرِ^(٥) الْمَحْتَشِدَّةَ عَلَى دِمَاغِي. عَلَى الْبَحْرِ، الَّذِي كُنْتُ أَحْبُّهُ كَمَا لَوْ كَانَ سَيَفْسِلُنِي مِنْ دَنْسٍ، رَأَيْتُ مُنْتَصِبًا

(١) إعتقد البعض أنَّ المقصود بالخنزير هنا هو فرلين، وهذا مُسْتَفْهِدٌ، إلَّا إذا كان يفعلُه على سبيل الدُّعَابَةِ، وَكَانَا فِي رِسَالَتِهِمَا يَتَادَلَانِ مِثْلَ هَذِهِ التَّهْكِمَاتِ. الْأَرْجَحُ أَنَّ مَقْصِدَ رَامِبُو هُوَ أَنَّكَ قَدْ تَرْتَبِطُ بِإِنْسَانٍ لَا تَعْرِفُ مَا كَانَ فِي حَيَاتِهِ السَّابِقَةِ. فِي هَذَا الْمَقْطَعِ إِيْمَانٌ بِتَعَدُّدِ حَيَوَاتِ الْفَرْدِ ضَمَّنَ عُمُرٍ بِذَاتِهِ، عَلَى نَحْوِ سَنَجِدُ تَشْخِصًا أَكْثَرَ لَهُ فِي "طُفُولَةٍ" (*) (إِشْرَاقَاتٌ).

(٢) يَرَى بَرُونِيْلُ هُنَا لَعِبًا عَلَى الْكَلَامِ. فَالْجُنُونُ يُحْجَرُ عَلَيْهِ مِنْ قَبْلِ السَّلْطَةِ أَوِ الْمَجْتَمَعِ، وَلَكِنْ مَقُولَاتُهُ تَبْدُو كَأَنَّهَا مُحْفُوظَةٌ فِي مَا يَشْبُهُ عِلْبَةً بِأَنْدُورَا الْأَسْطُورِيَّةِ، الَّتِي يَزْعُمُ رَامِبُو أَنَّهُ عَثَرَ عَلَى مِفْتَاحِهَا. وَهُنَا تَعْمَلُ الْمَفْرَدَةُ "مِفْتَاحٌ" بِمَعْنِيهَا الصَّرِيحُ وَالْمَجَازِيُّ (التَّشْقِيقُ، نَسَقُ الْجُنُونِ، الَّذِي يَدْفِي هُوَ حَيَاتُهُ).

(٣) تَرِينَا مَسْرُودَاتٍ "فَصَلْ فِي الْجَحِيمِ" أَنَّ رَامِبُو كَانَ يَنْوِي أَنْ يَسْتَعِيدَ هُنَا قَصِيدَتَهُ "ذَاكِرَةٌ" الَّتِي رَأَيْنَا فِي شُرُوحِهَا أَنَّ أَغْلَبَ الْقُرَاءَاتِ تَرَى فِيهَا تَرْمِيزًا لِانْفِصَالِ أَبِيهِ.

(٤) مَدِينَةُ اسْطُورِيَّةٌ كَانَتْ قَدَامَى الْإِغْرِيقِ يُوقِعُونَهَا فِي تَخَوُّمِ الْأَرْضِ، يَمُرُّ بِهَا عُولَيْسُ (أُولَيْسِيْسُ) فِي "الْأُودِيْسِيَّةِ" (التَّشْدِيدُ الْحَادِي عَشَرَ) ذَاهَا لَا سَتِشَارَةُ الْمَوْتِ (فَهِي مُجَاوِرَةٌ لِمَقَامِ الْأَمْوَاتِ)، وَيَصِفُهَا بِأَنَّهَا "مَغْطَاةٌ بِالْغَيُومِ وَالضُّبَابِ وَلَمْ تَرُزْهَا الْأَنْوَارُ قَطً".

(٥) أَثَارُ الشَّعْبِذَاتِ وَالْإِبْتِكَارَاتِ الْمَوْصُوفَةِ أَغْلَا سَخَرِيَّةً، يَشْتَهَرُ بِرَفْقِ كَانَ يَصْنَعُهَا وَلَمْ يَمُدَّ الْآنَ مُنْجَمًا بِهَا كَمَا يَمُرُّ بَرُونِيْلُ.

الصليب المُعزّي^(١). رَجَمَنِي قَوْسُ قَرْحٍ^(٢). كانت السعادة قَدْرِي، نَدَمِي،
ودوتي النّاخرة^(٣): دائماً ستكونُ حياتي أوسع من أن أكرسها للقوة والجمال.
السعادة! نأبها الذي يُلطف الموت^(٤) كأن يُنبهني لدى صباح الديك، -
اعندما تتعالى [صلوات الصباح، و«المسيح آت»^(٥) - في أكثر المدن ظلاماً:

يا فصول، يا قلاع^(٦)

أيّة روح بلا شائبة؟

- (١) رؤية حلاسية يرى فيها برونيل علامة على وهن الفكر الذي صار يحسّ به المتكلم في النصّ.
- (٢) يرى أغلب الشّراح مفتاح هذه العبارة في كون "سفر التكوين" (٩، ١٢ وما يليها) يمدّ قوس قزح رمزاً للميثاق الذي أبرمه الله مع الإنسان بعد الطوفان. فلعلّ رامبو يقصد أن الفين نفسه أنه وحكم عليه، أو أن لعته أصلية. ستتميّز يصادق على هذا التفسير ويضيف إليه فكرة طيف الألوان نفسه العامل في قصيدة "خيماء الكلمة" المتضامر مع الأصوات، وبالتالي مشروع الزائفي نفسه.
- (٣) يصوّر السعادة باعتبارها قدره كما هي لدى الآخرين، ومن هنا تكيّته لنفسه إذ يلاحظ تساوي رغبانه ورغبات المجموع، ويتقدّمها من جديد باعتبارها تقود إلى الضعف والزخاوة وتبعده عن المشروع الذي كان نلّز له نفسه (إدراك القوة والجمال).
- (٤) كتب: "sa dent, douce à la mort"، وهو تعبير شديد التكثيف يقرأه برونيل باعتباره نقداً للتعالمات الذنينة التي توهم بالإبصار إلى السعادة ولكنها تقود في الواقع إلى الموت، الذي تعمل بذلك على تمويهه أو تجميله.
- (٥) صلوات صباحية. يقصد أن ما يصفه يحدث مع الفجر ومع ارتفاع هذه الصلوات وصباح الديك. ويذكرنا برونيل بأن هذه هي الساعة التي أنكر فيها بطرس المسيح، وكذلك ساعة التوبة والاعتناء بحسب التعالمات المسيحية.
- (٦) خلافاً للمفردة palais، التي تعني "قصر" بمعنى منزل فخم وثرى مبني في المدينة أو الزيف، تدلّ château، وهي الكلمة التي استخدمها رامبو، على قصر مسوّر وله أبراج، وهو ما يدعى بالقلعة، شريطة ألا نفهم من هذه المفردة حصناً في الجبل أو الضمراء بالصعنى العسكرية للكلمة. ويذكر بأن هذه القصيدة هي الأخرى مكتوبة كأغنية، مع لارمة تتردد فيها مفردتان أساسيتان لدى رامبو: الفصول، التي تدلّ، حسب ستينمتر، على فترات الحياة ومراحل التجربة (هي، كما يعتر برونيل، لزمن المتتابع، نقيض الأبدية)، والقلاع، التي تهب لحظات التجربة إطاراً معمارياً، إلى جانب ما تعنيه القصور لدى رامبو كموضع حلمي يتجسّد فيه معنى السعادة.

أَتَمَمْتُ الدَّرْسَ السَّحَرِيَّ
دَرْسَ السَّعَادَةِ الَّذِي لَا لِأَحَدٍ أَنْ يَتَفَادَاهُ^(١).
سَلَامٌ عَلَيْهِ^(٢) فِي كُلِّ مَرَّةٍ
يَصِيحُ فِيهَا الذَّبِيبُ الْغَالِي^(٣).

أَهْ، لَا رَغْبَةً لِي سَتَظَلُّ:
فَهُوَ قَدْ تَكْفَّلَ بِحَيَاتِي.

ذَلِكَ السُّحْرُ أَخَذَ الْجِسْمَ وَالرُّوحَ
وَبَدَأَ جَمِيعَ الْجُهِودِ.

يَا فَصُولُ، يَا قِلَاعُ!

سَاعَةٌ هَرَبِي وَ أَسْفَاهُ
سَتَكُونُ سَاعَةُ الْوَفَاةِ^(٤).

(١) يصوِّر السَّعَادَةَ كسِحْرِ مَكْبُودٍ وَقَدَّرَ مَحْنُومٍ. وَكَانَ قَدْ كَتَبَ فِي السُّطُورِ السَّابِقَةِ: "كَانَتِ السَّعَادَةُ قَدْرِي، نَفْمي، دُودَتِي الْتَّاخِرَةُ".

(٢) يقرأ برونيل هذا البيت والأبيات التي تليه باعتبارها تحيةً للسَّعَادَةِ ("سَلَامٌ عَلَيْهَا فِي كُلِّ مَرَّةٍ...")، وَهِيَ قِرَاءَةٌ لَمْ يُجْمَعْ عَلَيْهَا الشَّرَاحُ الْآخَرُونَ، إِذْ يَرُونَ فِي ضَمِيرِ الْغَائِبِ إِشَارَةً إِلَى كَائِنٍ عَزِيزٍ.

(٣) نِسْبَةٌ إِلَى بِلَادِ "الْغَالِ"، اسْمُ فَرَنْسَا الْقَدِيمَةِ، وَمَرَّةً هَذَا التَّعْتِ، حَسَبَ سِتِينْمَتَزْ، إِنَّمَا إِلَى تَدَاعٍ صَوْتِيٍّ، فَالَّذِيكَ يُدْعَى بِاللَّاتِينِيَّةِ: gallus، أَوْ لِأَنَّ أَحَدَ ثَرَاتِيلِ الْأَحَدِ يَقُولُ: "يَعُودُ الْأَمَلُ عِنْدَ صِيَاغِ الْمَذِيكِ"، أَوْ، آخِرًا، لِأَنَّهُ يَذْكُرُ بِالْوَصَالِ الْغَرَامِيَّ، وَمِنْ الْمَعْرُوفِ أَنَّ الَّذِيكَ يَشْرَعُ بِالْغِيَاءِ بَعْدَ لَحْظَةِ الْوَصَالِ.

(٤) أَيِ هَرَبِ السُّحْرِ الَّذِي تَمَثَّلَتِ السَّعَادَةُ. وَهَذِهِ الْإِضَافَةُ بِالْقِيَاسِ إِلَى مَقْطُوعَةٍ ١٨٧٢ حَاسِمَةٍ كَمَا يَرَى برونيل وَتَعْنِي سَقُوطًا: فَالْوَعْدُ بِالْخُلَاصِ يَبْدُو كَاذِبًا وَالْمَوْتُ لَا يَقُودُ إِلَى السَّعَادَةِ، بَلْ يَشْكَلُ نَهَائِيَّتَهَا.

يا فصولُ، يا قِلاع!

* * *

إنْقَضَى هذا. أعرفُ اليومَ أن أُحييَ الجمالَ.^(١)

(١) كان قد وضع في المصوّدات: "أعرف الآن أن أُحيي الطيبة"، ثم شطب المفردة الأخيرة ووضع "الجمال". هو في الحالتين، حسب برونييل، توديع للأدب، لنوع من الأدب (كتب في المصوّدات أيضاً: "الآن أمضت الوثبات الضوئية وغرابات الأسلوب / الآن أقدر أن أقول إن الفن حماقة"). وهو يبدو هنا كما لو كان يقفل رحلة طويلة بدأها بالإعلان عن ازدهاره للجمال. "ذات مساءً أجلسُ الجمال على ركني، فالفيتة مرأً وشمته".

المستحيل^(*)

يا لتلك الحياة في طفولتي، [يوم كنت] في كبار الطَّرْق في كلِّ طقس،
مترناً بصورة فوق-طبيعية، وأكثر نزاهة من أفضل المتوسّلين، فخوراً إذ لا
بلادٌ عندي ولا أصدقاء، كم من الحُقم كان في ذلك^(١). ~ والآن فحسبُ
أنفُظن!

- كنتُ محقّقاً في احتقار أولئك الرجال اللطفاء^(٢) الذين ما كانوا يُفوتون
فرصةً مُداعبة، المُتطفلين على نظافة نساتنا وعلى عافيتهم، الآن حيثُ وفاقهم
معنا قليل^(٣).

كنتُ محقّقاً في جميع ازدراءاتي: ما دمْتُ أهرب!

إنني أهرب!

أفسّر.

حتى أمس، كنتُ أتَحَسَّرُ: «أيتها السماء! أنحنُ ما يكفي من الرّجيمين

(*) المستحيل هنا هو مشروع الهرب، الذي يتبيّن له تعدّد تحقيقه. ويذكر ستينمز بأنّ الفيلسوف الفرنسي جورج باتاي Georges Bataille قد نشر تحت هذا العنوان دراسة ضمّنها إلى كتابه "كزه الشعر" *La Haine de la poésie* (1947)، كتب فيها بهدّد رامبو ومالارمه: "إنّ وفاقاً مشتركاً يضع على حدة هذين المؤلفين اللذين أضافا إلى ألح الشعر ألح إخفاق معيّن".

(١) يقصد: كم كان من الحقم في محاولات الهروب الأولى تلك، التي جرّبها في صباه (هروباته من المنزل العائلي، التي يصفها في هذه الفقرة).

(٢) بعض الشّراح يفتكر بفولن، وبرونيل يرى تلميحاً إلى "الزّنج الزّافين" الذين أدانهم رامبو في "دم فاسد".

(٣) لا وفاق ممكن بين الحشين: موضوع يذكر برويل بأنّ رامبو عالجه في فصل "الحقماء المذراء"، كما يشير في نهاية النصّ الحالي إلى "جحيم النساء".

على الأرض! لقد أمضيت فترة طويلة في رفقتهم^(١) أعرفهم كلهم. نعرف بعضنا البعض أبداً؛ ويمضت بعضنا البعض. ولئن كنا نجهل الرافة، إلا أننا مهذبون؛ وعلاقاتنا بالعالم شديدة اللياقة. أهذا مدهش؟ والعالم!، والتجار، والرجال السذج! - نحن لم نفقد شرفنا. -^(٢)

لكن المختارون، كيف يستقبلوننا يا ثري؟^(٣) الحال، ثمة أناس شكسون وفرحون، إنهم مختارون زائفون، ما دام تلزمنا الجراءة أو التذلل لندنو منهم. هؤلاء هم المختارون الوحيدون، ليسوا ممن يباركون!^(٤)

لما كنت استعدت مثقالين^(٥) من العقل - هذا ينقضي بسرعة! - فانا

(١) يقصد أن إقامته بين الرّجيمين دامت طويلاً.

(٢) يقصد أنه هو وأمثاله ظلوا يتمتعون بسمات التّزامة في نظر السّذج الذي يكفون بالتطلع إلى المظاهر، عبارة تتضح أكثر لدى مقارنتها بالمباراة التالية.

(٣) المختارون في اعتقاده أكثر دهاء من أن يستقبلوه هو وأمثاله أو يقبلوا بهم ما داموا يشكلون التقيض التام لخياراتهم في الحياة.

(٤) محاجة من النوع الذي عودنا عليه راسبو في هذا العمل، يترقى فيها، حسب برونييل، تدريجياً، من قبول فكرة "المختارين" الإنجيلية إلى نفيها. فبين المختارين أناس شكسون وفرحون (فرحون بما فازوا به، فهو إفذ فرح أناني، مختال) يرفضون الرّجيمين ويدفعونهم بعيداً عنهم بجفاء. وهؤلاء هم "المختارون الوحيدون" (ليس من مختارين إلا وهم كذلك)، وعليه فما من مختارين حقيقيين. ويلاحظ سيمستر أنه يجابه المعنى اللاهوتي للمختارين بمعنى دنيوي أو مدني.

(٥) بقوله: "deux sous de raison"، يقصد راسبو قدراً يسيراً من العقل كان قد بقي عنده وليس بالوائق من الحفاظ عليه (بعد قليل سيكتب أنه "نفذ"). ولم تبد لنا ترجمة التعبير ترجمة حرفية موهبة للغرض، كما يفعل الشاعر شوفي أبي شقرا إذ يترجم إلى "فلسين من العقل" (مجلة "شعر"، العدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص ٣٨)، أو رمسيس يونان إذ يترجم إلى "درهمين من الحكمة" (آرثر كلا) راسبو، "فصل في الجحيم"، ص ٦٠. محسن بن حميدة يفارق الحزنية ولكنه يسقط في اعتقاده في انعدام الأناقة عندما يترجم إلى "ثلاثة عقل" (آرتور راسبو، "فصل في جهنم"، ١٩٤٦). ولم نعد نذكر كيف ترجم خليل الخوري التعبير المذكور وما عدنا للأسف نتوفر على ترجمته لأشعار راسبو. ولا يعتبر كاتب هذه السطور نفسه سباقاً إلى استعمال "المثقال" بمعنى الضائقة، سواء على الحقيقة أو على المجاز، وإن كان الأكثر شيوعاً عند العرب هو التعبير "مثقال ذرة"، كما في القرآن: "لَا يَغُرُّكَ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ" ("سبا": ٣)، "فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ" ومن يعمل مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ" (الزلزلة: ٧، ٨).

الاحظ أن عُسري كله إنما هو آت من آتي لم أقْدُر في لحظة مبكرة بما فيه الكفاية أننا في الغرب. المستنقعات الغربية! ^(١) لا لآتي أحسب أن الثور قد أفسد، والشكل قد استنفذ، وأن الحركة تختبئ ^(٢) ... حسناً! ها أن فكري ^(٣) يريد أن يتعهد بجميع التطويرات الفظة التي تكبدها الفكر منذ نهاية الشرق ^(٤) ... يريد هذا، فكري!

... نَقْدُ مثقالاي من العقل! للفكر سلطان ^(٥)، وهو يريد لي أن أكون في الغرب. ينبغي إسكاته لأختم كما كنت أريد.

كنت أضرف إلى الشيطان أكاليل الشهداء وإشعاعات الفن وخيلاء المخترعين وحمية الثهابين؛ كنت أعود إلى الشرق، إلى الحكمة البائدة السرمدية. - يبدو هذا حُلماً للكسل أخرج ^(٦)

مع ذلك، فأنما كنت أفكر بمتعة الإفلات من الآلام الحديثة. لم أكن أصبو إلى حكمة القرآن المختلطة ^(٧). - لكن أليس عذاباً حقيقياً أن الإنسان،

(١) يشير برونييل إلى أنها مستنقعات الغرب التي عاود "المركب السكران" الانتقاد إليها، والتي تصح هنا من بين مستنقعات الجحيم. الغرب هو الجحيم التي ينبغي الهرب منها.

(٢) الثور والشكل والحركة مقولات أرسطية يستند إليها الفكر الغربي. يدينها رامبو وإن كان لا يمتدح بإمكان الخروج منها تماماً. وكما لاحظ بونفوا، فهو نفسه يتيه إلى ما زلته هذا.

(٣) تحمل المفردة الفرنسية "esprit" تارةً معنى المفردة "âme" ("الروح")، فتدل على القوة الحية في الإنسان، نفحة الخلق، وتعقب بمقابل "الجسد"، الذي تحركه هي وتغشه، وطوراً تؤذي معنى المفردة "pensée" ("الفكر")، ملكة التفكير والإنشاء الخيالي والذهني.

(٤) يشير برونييل إلى أن الشرق، في هذا العمل، هو في الأران ذاته منطقة جغرافية وحقة تاريخية، تشكل للإنسانية نوعاً من عصر ذهبي. ويرى سينتر أن لبداية هذه العبارة ونبأ هيكلياً. ولئن كان مستبعداً أن يكون رامبو قرأ هذا الفيلسوف فهو كان على علاقة تراسلية مع دوفوير Devènière، أستاذ الفلسفة في مدرسة روسا Rossat (أول مدرسة تعلم فيها رامبو)، كما عرف العديد من هواة الفلسفة بين توار كومونة باريس المتقين الذي قابلهم في لندن وبروكسيل.

(٥) هو، حسب برونييل، سلطان المقولات الغربية الذي يريد الفكك منه ويجد في ذلك عسراً.

(٦) هو حلم أخرق يعقه الآخرون (الفلاسفة العقلانيون وسواهم ممن يجادلهم في هذا الص) ثمرة للكسل.

(٧) أي المتعددة الأصول. وما يرفضه رامبو في القرآن، حسب برونييل، هو انطلاقه من العهد القديم والجديد، اللذين يريد هو أن يتخلص من سلطانهما.

منذ هذا الإعلان عن العلم - أي المسيحية^(١) - يُغالط نفسه، ويبرهن لها البديهيات، ويمتلئ بمتعة تكرار هذه البراهين، ولا يعيش إلا كذلك! نعيذب حاذق، وغبي؟ هو منيع تخطيطي الروحية^(٢). ربما كانت الطبيعة نضجراً^(٣) ولّد السيد برودوم^(٤) مع المسيح.

أوليس هذا لأننا نعلم بتنشئة الضباب! نلتهم الحمى مع خضارنا المائية. والثمل! والتبع! والتغانيات! والجهل! - هذا كله أهو بعيد بما فيه الكفاية عن فكر حكمية الشرق، الوطني البدني؟ ما جدوى عالم حديث إن كنا نتكر مثل هذه السموم!

لسوف يقول رجال الكنيسة: هذا مفهوم. لكنك تريد الكلام على جنة عدن. لا شيء لك في تاريخ شعوب الشرق^(٥). - صحيح ذلك؛ فبعدن إنما كنت أفكر! ما تكون بالنسبة إلى أحلامي نقاوة الأعراق القديمة، هذه^(٦)

(١) المسيحية هنا بذل (بالمعنى التحوي للكلمة) لـ "الإعلان عن العلم"، بدلية نذكر بأدعاء المسيحية، شأنها شأن أغلب الأديان، كونها هي مفتاح العلوم. ويذكر برونيل بقوله المسيح في "إنجيل يوحنا" (٨، ١٤): "أنا وأنا شهدث نفسي / فشهادتي تصبح / فأنا أعلم من أين أتيت / وإلى أين أذهب". (٢) يُقر، حسب برونيل، بأنه هو أيضاً يسقط أحياناً في مثل هذه المغالطات، ويريد الفكاهة منها، فهي عذابه الحقيقية.

(٣) تضجر الطبيعة إذا شعرث بالعزلة، وهذا، حسب برونيل، نموذج للمغالطات أو الأفكار الواهمة التي يتسلل البرجوازيون بتبنيها والتي يسخر رامبو منها. في العبارة التالية نموذج من هؤلاء.

(٤) شخصية تحمل اسم جوزيف برودوم Joseph Prudhomme في مسرحية لهنري مونيه Henri Monnier، عنوانها "عظمة السيد جوزيف برودوم وانحطاطه" *Grandeur et décadence de M. Prudhomme* (1852) تقدم صورة كاريكاتورية للفرد البرجوازي الممتد بنفسه والمولع بتكرار المواطن المشتركة والكلبيات، الذي يقول رامبو إنه ولد في الأوان نفسه مع المسيحية، فهو أقدم مما نتصور. نذكر بأن المفردة "برجوازي" bourgeois تعني في أصلها ساكن البلدة bourg، وكانت البلدات تشكل مناطق سكنية عامرة بقصور الموسرين وتشكل عالماً مستقلاً عن كلا المدينة الكبيرة والزيف.

(٥) يقول له رجال الكنيسة إن ما يهته من الشرق هو فكرة جنة عدن (وهي في "العهد القديم" الفردوس الأرضية)، لا الشرق نفسه.

(٦) اللقاء الذي يحلم به يفوق، من بعيد، حسب برونيل وستينمتر، نقاوة الأعراق القديمة والإنسان الأول (آدم وحواء)، فهو نقاء إنسان ما قبل الخطيئة وما قبل العر. يبدو في الظاهر متفقاً مع رجال الكنيسة ولكنه في الحقيقة يعتمق الابتعاد عنهم وعن أهل الشرق.

[يقول] الفلاسفة: ليس للعالم من عمر. ببساطة، الإنسانية تنقل^(١). أنت في الغرب، لكنك حر في أن تسكن شرقك، مهما كان من قدمه الذي يلزمك، - وفي أن تسكنه حقاً. لا تكن ممن يندحرون. أيها الفلاسفة، إنكم لَمِنْ غربكم^(٢).

حذار، أيا فكري. دع المناورات العنيفة من أجل الخلاص. تمرّس! - تَبّاً، إنَّ العِلْمَ لا يسيرُ بالسَّرعَةِ التي تُناسبنا!
- لكنّي ألاحظُ أنَّ فكري غاف^(٣).

لو^(٤) صارَ منذُ هذه اللَّحظةِ دائمٌ البَقْطَةُ، فسرعانَ ما سُدركَ الحقيقةُ، التي قد تُحيطُ بنا صَحْبَةً ملائكتها الباكين! ... - وإذا كانَ ظِلٌّ مستيقظاً حتّى هذه اللَّحظةِ، فربّما لأنّي لم أنقُذْ إلى الغرائزِ المُهلِكَةِ في عهدٍ غاير! ... لو كانَ ظِلٌّ في تمامِ البَقْطَةِ دوماً، لكنّك أبحرُ في امتلاءِ الحكمة! ...
يا للثَّقاء! يا للثَّقاء!

لحظةُ البَقْطَةِ^(٥) هذه هي التي وهبني رؤيةَ الثَّقاء! - بالفكرِ نذهبُ إلى الله^(٦)!
نَكْذُ طالعٍ يتفطّرُ له القلب!

(١) كان فلاسفة القرن التاسع عشر يرون أنَّ الأوربيين يتحدّون من آسيا. فكان الشرق القديم صار في الغرب.

(٢) يقول له الفلاسفة إنّه يقدّر أن يجد الشرق (ما دام حقبة تاريخية أو شاكلة كيان) في الغرب نفسه، وهو يذكّرهم بأنهم يصدرون هنا عن المقولات أو التفسّطات الغربية التي يضمها هو تحت طائلة السؤال.

(٣) فكره هو نفسه غربيّ، غافٍ ويطيء، وهذا لا يلائمه.

(٤) يتقدّم هنا، بصدد فكره، بثلاث عبارات شرطية وافترائية تتوزّع على الماضي والحاضر والمستقبل، بناؤها غامض حتّى على كبار الشراح الفرنسيين، وترجمتنا لها هنا هي ثمرة تأويل.

(٥) هذه اللحظة تُحيل، في نظر برونيّل، إلى "مقالّي العقل" اللّذين قال رامبو أحلاه إنّه تمكّن من استعادتهما وانتشالهما من "فكره" الخبير والغائص في المقولات الغربية.

(٦) حاول البعض أن يعزلوا هذه العبارة من سياقها وأن يفروها باعتبارها شهادة إيمان من لدن رامبو. لاحظنا أنَّ رامبو يتقدّم "الفكر/الزوج"، بما فيه فكره أو روحه هو نفسه، باعتبارهما مشبّعين بالمقولات العربية. كلّ ما في هذا الفكر يقود إلى الله، وليس هذا مطلبه هو. والكيانية الكلية التي يسعى هو إلى تحقيقها لا تحصر بالفكر وحده (ملاحظة ندين بها لمحادثة هاتية مع سينمتر). والعبارة الختامية عن "نكد الطالع" لا تدع في هذا مجالاً للشك.

الومضة(*)

العملُ الإنساني! ^(١) إنه الانفجارُ الذي يُبَيِّرُ من وقتٍ لآخرَ هاويتي ^(٢).

«لا شيء باطلٌ؛ إلى العلم، وإلى الأمام!»، يهتفُ «سفر الجامعة» الحديث ^(٣)، أي الناسُ طرّاً. مع ذلك، فجثُ الشريين والكسالى تجثم على أفئدة الآخرين... أه! أسرع، أسرع قليلاً؛ هناك، أبعد من الليل، هذه الثوابتُ القادمة، الأبدية ^(٤)... أندعها نُقِلتُ منا؟...

- ما يوسعي أن أفعل؟ أعرفُ العمل، والعلمُ أبطأ ممّا يلزم. الصلاة تتسارعُ والنورُ يصحب... هذا ما أراه بوضوح ^(٥). الأمرُ مفرطُ البساطة، والطقسُ فائقُ الحرارة؛ لسوفُ يُستغنى عني. أنا لذي واجبي، وعلى شاكلة كثيرين سأبأهي بوضعه جانباً ^(٦).

(*) يشير العنوان إلى أن صورة المتكلم في القصيدة لم تعد ندوم أطول ممّا ندوم ومضة برق. ومع أن شيئاً من الإيمان بالفعل الإنساني يعاود السارد، إلا أنه هو الآخر لا يدوم (١) هو، كما يذكره برونيل، العمل كواحد من الإيماءات الإيجابية الأساسية وكواحد من إرامات العصر الحديث، يرفضه راسو في مواضع عديدة منها 'رسالة الزني الأولى' وقصيدة 'ما تعني لنا يا قلبي؟' التي يقول فيها: 'لن نعمل!'.
(٢) هي، حسب برونيل، هاوية الجحيم التي هو قابع فيها وهاويته الداحلية أو الزوجية.

(٣) ينسب للعصر الحديث 'سفر جامعة' جديداً يدعو إلى الرّكض وراء العلم ببطق التالي بمعكوس مقولة 'العهد القديم' المعروفة 'كل شيء باطل وقبض ربح'.
(٤) هذه التي تكافئ الأعمال (برونيل)، يطالب بها لنفسه أيضاً، عن سخرية.

(٥) العلم بطيء. والوثبات الدينية المشوّفة للنور (النور الإلهي) هي أكثر فاكتر تسارعاً. الحديثون يَصْلُون في اعتقاده أكثر ممّا يعملون من أجل العلم
(٦) هو، حسب برونيل، رفض العمل مرة أخرى، والتعلل الطعولي المرائي لراسو في أن العمل، كما يقول التعبير الشائع، 'يُتلف الأبدية' أو يستهلكها. أنظر 'حياتي مستهلكة' في المقطع التالي.

حياتي مستهلكة. لنمضِ! مُتَصُعِنَ، متكاسلين^(١)، يا للشفقة! سنحيا بأن
نتسلى ونحلّم بغراميات ممسوخة وأكوانٍ فنتاسمية، وبأن نتشكى ونصارع
مظاهر العالم، حاوياً^(٢) [كنث] أو متسولاً، فتاناً أو لثاً، كاهناً! - على
سرير مريض، رجفت إلي رائحة البخور بالغة القوة! - أو حارساً للطيوب
المقدسة، متلقياً للاعترافات أو شهيداً...

هنا أُمِيزُ تربيتي القذرة في الطفولة^(٣). ثم ماذا!... أن أعيش سنيّ
العشرين، إذا ما عاش الآخرون عشرينهم...^(٤)

كلّا! كلّا! الآن أتمردُ على الموت! العمل يبدو مفرط الخفة بالقياس إلى
زهوي^(٥): ستكونُ خيانتني للعالم^(٦) عذاباً شديداً الوجازة. في اللحظة
الآخيرة، سأهجمُ يمنةً ويسرة...

(١) يلعب على الجنس بين "feignons" و "fainéantons" التضنع (إبداء الخضوع لمراتي
والطفولي) والكسل، وهما، كما يذكره برونيل، حصلاً رامو الزنيتان.

(٢) أصاط العيش المتروكة له هي التسلية والحث "الممسوح" (الحبّ الناقص أبداً بفعل طبيعته نفسها)
والابتكار الخيالي والشكوى لمتخعة والفقد الدائم ("مصارعة مظاهر العالم")، وذلك بأن يكون
حاوياً أو متسولاً أو فتاناً أو لثاً أو راهباً أو شهيداً. نذكر سوزان برنار (يدكرها برونيل) بأن الكنيسة
تجمع في مراتبها دائماً اغذيس والزمان متلقياً الاعترافات والشهداء. ويرى أنطوان آدم أن العارة
التي تتحدث عن رائحة المحور العائدة على سرير المستمضى بقوة هي جملة معترضة لوصف أحواء
الزاهب، في حين يرى فيها مرونيل استعادة لدحول رامو المستشفى في لندن أو لحادثة إطلاقه
المسدس التي وجهها له قزلي في بروكسل. ويرى الشارح منه في النماذج التي يعدها رامو ها
"شخص ملهاة للكسل" (الزاهب لا يعمل، فكرة سبق أن قابلناها في "صحاري الحب")

(٣) "تربية قذرة" في نظره، لا لأنها دفعه، كما يرى بونفوا، إلى "التمرد المستمر والحيلة" بل، كما
يلاحظ برونيل، لأنها مفرطة المسبحة وتطلق على حلمه بالتجمل أحكاماً قاسية.

(٤) لا يقصد أنه يعيش عشرين سنة أخرى كما اعتقد بعض الشراح، بل أن يكمل سبعة العشرين (سنوات
شابهة) بكاملها، فلا يفارق الحياة قبل ذلك. هو هاجس الزحيل المكر لدى رامو (راجع "عشرون
سنة" في "فتوة"، "إشراقات"). وهو لم يكن أثناء كتابته النص الحالي أكمل ستة التاسعة عشرة.

(٥) أي، في نظر برونيل، بالقياس إلى المشروع التحليل المتمثل في التمرد على الموت

(٦) حياته للعالم هي، على ما يرى برونيل، رفضه للعمل وكونه مقر نفسه للطلاة.

آنثذ، آه!- أيتها الروح العزيزة المسكينة^(١)، ألن نكون هذه المرة
أضعنا الأبدية!^(٢)

-
- (١) كان فرلين قد كتب لرامبو في ١٨٧٠ يدعو إلى المجيء إلى باريس في عبارة شهيرة: "تعالى أيتها الروح الكبيرة العزيزة، إننا نناوبك وننتظرك". بيدورامبو هنا، حسب سبننتر، وكأنه يزفوج ويحاطب نفسه بنير فرليني.
- (٢) يتساءل إن لم يكن سيضمن لنفسه الأبدية أو المخلود، ولكن في الجانب السني، أبدية الجميع، وذلك يباحث من التمزد على الموت، الذي يلوح هو به.

ضَبَح^(*)

أما كَانَ لي مرةً شبابٌ محبوبٌ، بطوليٌّ ورائعٌ حتَّى لِيَكْتَبَ في صحائفِ ذهبيَّةٍ؟ - سيكون في ذلكَ حظٌّ مفرطٌ! بأيِّ جُرمٍ، بأيِّ خطأٍ استحققتُ ضعفيَّ الحاليَّ؟ أنتم يا مَنْ تزعُمونَ أنَّ بعضَ الحيواناتِ تُطلقُ زفاراتٍ جزعٍ، وأنَّ المرضى ييأسونَ والموتى يرونَ أضغاثَ أحلامٍ، حاولوا أنْ ترووا رقادِي وسقوطِي^(١). أنا لم أعد قادراً على التعبيرِ عن نفسي بأكثرَ ممَّا يفعلُ سائلُ السَّبيلِ بهتافه المتواصل: «يا أبانا» و«السَّلام عليك يا مريم». آه ما عدتُ لأحسِّنَ الكلامَ^(٢).

معَ ذلكَ، فانا أحسبُ أنني فرغتُ اليومَ من سرِّ جحيمي. حقاً كانتُ هي الجحيمُ؛ الجحيمُ القديمُ، تلكَ التي فتحَ ابنُ الإنسانِ أبوابها^(٣).

من الصَّحراءِ ذاتِها إلى اللَّيلِ ذاتِهِ، دائماً تفتَحُ عيناَي المُجْهَدَتَيْنِ على التَّجمِ الفضيِّ، دائماً، دونَ أنْ يشرعَ بالسَّيرِ ملوكُ الحياةِ، المَجسوسُ الثلاثةُ، القلبُ والروحُ والفكرُ^(٤). فمتى نذهبُ، أبعدَ من الشَّواطئِ والمرتفعاتِ،

(*) بالرَّغمِ من العنوانِ والخاتمةِ المفتحةِ على المستقبلِ، يرى بونفوا في هذه القصيدة النصَّ الأكثرَ سوداويَّةً وسواداً في هذا العملِ كلِّه.

(١) على شاكلة سقوطِ آدمَ (الطَّرد من الجنة).

(٢) يعترف بعيائه عن الكلامِ ويكتفى بشرطِ «العدراء الحمقاء» التي كانت تردّد: «لم أعد أقوى على الكلام».

(٣) ابنُ الإنسانِ هو يسوع. وبحسبِ الاعتقادِ المسيحيِّ، نزلَ المسيحُ إلى الجحيمِ وابْتَعَثَ من بينِ الأمواتِ وفتحَ أبوابَ الجحيمِيس. رامبو يدعمُ هنا القولَ بولادةِ بشريَّةٍ لا إلهيَّةٍ ليسوع.

(٤) خلافاً لما قامَ به المَجسوسُ الثلاثةُ إذ ساروا من الباديةِ العربيَّةِ إلى القدس عندما رأوا في السَّماءِ التَّجمِ العصبيَّ المنينَ بولادةِ المسيحِ، يلاحظُ المتكلِّمُ في النصِّ أنَّ مجوسه الثلاثةَ الدَّاخِلِينَ لا يشرعونَ بالسَّيرِ (فعل s'émouvoir، الذي يعني «يفعل» أو «يتأثَّر»، يعملُ هنا، حسبَ برونيِل، بدلا من =

لُحْيِي ولادة العمل الجديد والحكمة الجديدة وهرب الطغاة والشرّاطين
ونهاية التطيرات، ولنعبّد - أوّل الجميع! - عيد الميلاد على الأرض! ^(١)
نشيد السموات، مسيرة الشعوب! يا عبيد، دعونا لا نلعن الحياة.

= الاشتقاقية التي تقرّبه من فعل *se mouvoir*: يتحرك). والعبارة التالية توحى بأنّ معجوسه هؤلاء يحينون
ولادة العمل الجديد وليس ولادة مخلص جديد.
(١) أي، حسب برونييل، عيد ميلاد أرضي، غير قدسي ولا ديني، وهذا ما يؤكّده وضعه في السطر التالي
'مسيرة الشعوب' بمقابل 'نشيد السموات'. وهذه الحاتمة تهب العمل صيغة أكثر جماعية وترفعه
صفة السوداوية التي اكتنفته في الصفحات السابقة.

وداع

الخريف من الآن! ^(١) - لكن لم الندم على شمس أزلية ^(٢)، ما دمننا منخرطين في اكتشاف التور الإلهي ^(٣)، - بعيداً عن البشر الميتين عبر الفصول ^(٤).

الخريف، مركبنا ^(٥) المرفوع في الضباب الساكن ينطفئ إلى ميناء اليوس، المدينة التاسعة ^(٦) الملتحقة سماؤها بالثار والوحل، آه، يا للأسمال العطنة والخبز المغموس بالمطر، والشمّل، والغراميات الألف التي صلبتني! ^(٧) لا نهاية إذن لهذه السعلا ^(٨)، مملكة ملايين الأرواح والأجساد الميتة التي سنساق

(١) ينبغي عدم البحث عن ترتيب زمني فعلي. أزع رامبو نفسه نهاية كتابة "فصل في الجحيم" في آب/ أغسطس ١٨٧٣، والخريف لا يبدأ قبل نهاية أيلول/ سبتمبر. الخريف هنا زمن يتموقع داخل التجربة الشعرية.

(٢) أي، حسب رونيل: لم الندم لأن الإقامة في الجحيم لم تدم سوى فصل واحد؟

(٣) نوره الإلهي الخاص، الفترة التي انتهت إليها المقطوعة السابقة ('صبح').

(٤) نذكر بدلالة الفصول لدى رامبو على الزمن المحسوب، المتعاقب، فالموت الذي يرثي له هنا ويرفضه هو موت عادي.

(٥) عنصر من المحيال المسيحي حول الجحيم، "سفينة قارون" المسؤولة عن نقل الموتى، يجعلها رامبو هنا تنقل الترجيمين.

(٦) يستند بعض الشراح إلى سيرة رامبو وأسفاره ويفكرون هنا بلندن (يدعوها قرلين في إحدى قصائده المكتوبة إبان زيارته لها صحبة رامبو "المدينة الثوراتية"، أي مدينة حلت عليها لعنة)، في حين يفكر آخرون بمدينة الجحيم، هذه التي يدعوها دانتى "مدينة الله"، وهو الأرجح. وأمام قول البعض بإفادة رامبو هنا من صاحب "الكوميديا الإلهية"، يذكر رونيل بأنه ينبغي في هذه الحالة إثبات أن رامبو قرأ عمله، كما يلفت الانتباه إلى وجود مدن في وصف "المهد الجديد" للجحيم (أنظر "إنجيل متى" و"رؤيا يوحنا"، حيث تُدعى مدينة الجحيم "بابل الكبرى"، إلخ).

(٧) إلتغاة مفاجئة إلى ماضيه، تداعيات تفرضها المسيرة في الجحيم، وإن يكن هنا بصدد الخروج منها.

(٨) كتب: "goule"، أخذتها الفرنسية من العربية "غول"، وهي في الفرنسية أنثى، فاخترنا مرادفتها "السعلا" (ويقال لها أيضاً "السعلا")، وهي عند قدامى العرب ساحرة الحن. وهي ترمز هنا إلى الموت أو إلى مدينة الجحيم الملأى بالأرواح المتطردة الحساب.

إلى الحساب! ثانيةً أراني مُلتَهَمَ الجِلْدِ بالوَحْلِ وبالطَّاعونِ^(١)، مَعَ ديدانٍ ملءِ الإبطين والشَّعر، وديدانٍ أكبرَ في القلبِ، ممدداً بين المجهولين مَن مُم بلا عمر، وبلا شعور... كان يمكنُ أن أموتَ هناك... يا للذكرى المنفرة!^(٢) إنَّني أمقتُ الشَّفاء.

وأنا أختشي الشَّتاءَ لأنَّه فصلُ الرَّفاهيةِ!^(٣) - أحياناً أرى في السَّماءِ شواطئَ لا انتهاءَ لها مغمورةً بأُممٍ بيضاءَ فرحةً^(٤). مركبٌ ذهبيٌّ كبيرٌ يُحرِّكُ فوقِي أعلامَ الملونةِ وسطَ نسيمِ الصُّباح. كنتُ قد ابتكرتُ جميعَ الأعيادِ، جميعَ الانتصاراتِ، وجميعَ المآسي. وحاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدةٍ وكواكبٍ جديدةٍ وأجسادٍ جديدةٍ ولُغاتٍ جديدةٍ. جُلَّنتُ حائزاً قدراتٍ فوق-طبيعيةٍ. والآنَ! صارَ ينبغي أن أدفنَ خيالي وذكرايتي! مجدٌ جميلٌ لفنانٍ وراويةٍ، تذروه الرِّيح!^(٥)

أنا! أنا الذي حِسْبَتِي مجوسياً أو ملاكاً، معفواً من كلِّ أخلاقيةٍ، ها أنا معادٌ إلى الأرضِ، مَعَ واجبٍ ينبغي البحثُ عنه، والواقعِ الخشنِ لأعانقهُ! أنا الفلاحُ!^(٦)

(١) يشير برونيل إلى أنَّ الطَّاعونَ من عناصر العقاب في الجحيم كما تصفها "رويا يوحنا".

(٢) السفينة تغادر مدينة الجحيم بعد نظرة أخيرة ملقاة على الميناء: مشهد يقترنه برونيل من "رويا يوحنا" (١٨، ١٧-١٨): "جميعُ الرِّبابيةِ وجميعُ بَحَّارةِ السَّواحلِ والملاحينَ وجميعَ الذين يرتزقون من البحرِ وقفوا على بُعدٍ وصرخوا، وهم ينظرون إلى دخانٍ لهبها، فقالوا: "أيةُ مدينةٍ أشبه بالمدينةِ العظيمةِ؟" وذرَّوا القُرَابَ على رؤوسهم وأخذوا يصرخون باكين محزونين".

(٣) يقصد أنَّ الشَّتاءَ، لثظفهِ، يتطلَّب رغباً لا يملك هو وسائله. وقد كتب الرِّغد على هيئة: "comfort"، كما في الإنجليزية، ويلاحظ القارئ في "إشراقات" بغاضةٍ ولع رامبو بهذه اللَّغة.

(٤) هنا انتصاب، ومن الواضح أنَّه يقصد: أعلام أممٍ بيضاءَ فرحة. وبلغت برونيل انتباهنا إلى أنَّ رؤية رامبو أو المتكلِّم في نصِّه تضادٌ هنا والرَّؤية المطروحةُ في الصُّفحات السابقة مثلما تضادُ أورشليم السماوية ومدينة الجحيم. والسفينة السماوية تقف هنا بالتعارض مع قارب الجحيم.

(٥) مثلما علَّق في منتصف العمل على أشعاره السابقة متنبِّهاً إيَّاهَا، يتذكَّر الآن، وهو يغادر الجحيم، ابتكاراته القديمة ويعدُّها باطلة ويعقد العزم على الخروج منها. هي ليست سوى "مجد فنانٍ أو رواية"، وهذا ما لا يريده. ويذكَّر برونيل بأنَّ رامبو سبق أن كتب في مسودة العمل: "الآنَ أقدر أن أقولَ إنَّ الفنَّ حماقة".

(٦) نذكر بأنَّ هذه الصُّفة هي عند رامبو قُدْحِيَّة.

أَمْتَخِدُ أَنَا؟ هل الرَّافَةُ شَقِيقَةُ الموتِ في نظري؟
 في خاتمة المطاف، سأسأل العفو لَأَتِي اغْتَدَيْتُ من الكذب. ولنمضِ.
 لكن ما من يدِ صديقة! ثم أينَ أسأل العون؟

* * *

نعم، الساعةُ الجديدة هي على الأقل بالغة الصرامة.
 فأننا أقدرُ أن أقولَ إِنِّي ظَفَرْتُ^(١): ها أن صريفَ الأسنانِ وصفيرَ التيران
 وتأوهاتِ الطاعونِ نهداً^(٢). جميعُ الذكرياتِ الذنبية تتلاشى. نأسفاتي الأخيرة
 نتراجع، - الغيرةُ من المتسولينِ واللصوصِ وخَلانِ الموتِ والمتخلفينِ من
 كلِّ صنف^(٣). - يا رجيمين، لو انتقمْتُ^(٤)
 ينبغي أن نكونَ حديثينِ إطلاقاً^(٥).
 لا نراثيلَ بعدُ الآن^(٦): شوطنا الظافر فلنتمسك به. يا له ليلاً صعباً! الدمُ
 النَّاشِفُ يَدْخُنُ على وجهي، وليسَ لي ورائي سوى هذه الشجيرة
 المُفْرَعَة!...^(٧) إِنَّ الطَّرَادَ الرُّوحِيَّ لِيُمَثِّلُ قساوةَ معاركِ الرجال؛ بيدَ أن رؤيةَ
 العدالةِ هي متعةُ الله وحده^(٨).

-
- (١) يُفسر برونيل الظفر بكونه خرج من الجحيم.
 (٢) يتخلص شيئاً فشيئاً من ذكرى ما شاهد في الجحيم من فظائع وآلام.
 (٣) الغيرة بذل للتأشفات، وبالزعم من أنها "تراجع"، فهو يبدو، حسب ستينمتر، وكأنه ما برح يجد ما
 يفويه في حياة المهتمشين والخارجين على القانون.
 (٤) أي، حسب برونيل، أن ينتقم من الجحيم، هذه التي "فتح ابن الإنسان أبوابها". ينتقم منها بأن يقضي
 على التطيُّرات والخرافات (أنظر "صبح").
 (٥) يرى ستينمتر أنَّ السياقَ المندرجة فيه هذه المقولة يعني أنَّ كوننا حديثين هو في نظر رامبو أنَّ نخرج من
 التطيُّرات وعقلية الخطيئة الأصلية، وإنَّ يكن ذلك بضمن عزلة مطلقة والاصطدام بما يستتبه رامبو
 "الواقع الخشن".
 (٦) رفض الأناشيد الدينية.
 (٧) يرى فيها كلَّ من ستينمتر ومارعريت ديفز شجرة الخير والشر، ويرى فيها برونيل "شجرة المأساة"،
 أي الصليب.
 (٨) يقصد أنَّ الله وحده يتسلَّى بفكرتي الحساب والعقاب.

مع ذلك، ما زلنا في العشيّة^(١). فلتلتق جميع دوافي العنقوان والحنانِ
الحقيقي. في الفجر، مسلحين بصبرٍ لاهبٍ، سنلج المدن الرائعة.
ثم ما لي أتحدث عن يد صديقة! فما أروع امتيازاً أن أقدر على الضحك
من الغراميات القديمة الكاذبة، وأن أدمع بالعار هذه الزيجات الزائفة^(٢)؛ -
هناك رأيت جحيم النساء؛ - ولعلي أمتلك الحقيقة في روح وفي جسد^(٣).

نيسان (أبريل) - آب (أغسطس)، ١٨٧٣

(١) يقصد أنه ما يزال في عشيّة الفعل الجديد الذي يعتزم الشروع به؛ هي الشهرة السابقة للشروط الذي يجد تأكيده في بقية المقطع.

(٢) هذه العبارة وسابقتها تهدوان لستينمتز كما لو كانتا تصفية حساب مع الواقع (علاقة فرلين بزوجه، أو علاقته باعتباره "هذراء حمقاء" برامبو). إلا أن العبارة الختامية سرعان ما تعيد العمل إلى علوه الزوجاني.

(٣) حاول البعض، مستنديين إلى هذه العبارة، أن يمنحوا عمل رامبو هذا دلالةً اعتدائاً دينيً نهائيً. يسون أنه قال قبل بضعة أسطر "لا ترائيل بعد الآن". هو يدع الباب مفتوحاً لإمكان استعادة الوحدة الأصلية، وحدة إنسان يخرج من جحيم تحرته متصراً على انقساماته، فيقبص على الحقيقة في روحه وجسده كليهما.

إشراقات^(١)

(١) راجع بصدد العنوان وولادة العمل وآفاق تأويله مقدمة المترجم.

بعد الطوفان^(١)

ما إن انسحبت^(٢) فكرة الطوفان^(٣) حتى وقف أرنب بين البرسيم

(١) يُصوّر الشاعر الحياة البشرية وهي تُستأنف بعد انحسار الطوفان. تستعيد الممارسات البرجوازية والمهنية وتأثيرها السابقة، بل بأسوأ من ذي قبل، فيُراق الدّم من جديد وتبدأ التطيُّرات أو الخرافات عملها، ويسط السّام ظلّاله ثانية، ممّا يفجّر الحاجة إلى طوافين جديدة. يشير بعض الشّراح إلى احتمال وجود الحرب مع ألمانيا أو فشل الكومونة ونهايتها الدّامية في خلفيّة القصيدة. ويذكرنا برونيّل بعدد من المعطيات الأساسيّة: ١- إن "وداع" (النصّ الأخير في "فصل في المجسم") ينتهي هو الآخر بطوفان، طوفان من الثّار والدّم، طوفان قُباميّ. ٢- يفيد رامبو هنا من الطوفان كما هو موصوف في "سفر التكوين" (٨، ١-١٤)، وبالدّلّات من وصف لحظة انحساره، ولكنه يذهب أبعد منه، لأنّه يفكّر بطوافين، لا بطوفان واحد. ٣- باستثناءه فكرة الطوفان، يضادّ رامبو الميثاق الذي يتعهّد فيه الرّب بعدم إثارة طوفان آخر. ويذكر سيمستر بأنّ ديناميّة الطوفان حاضرة في "إشراقات" عديدة وهو يعتبر عن إرادة رامبو العنيفة في التّضال ضدّ العادات والضيقة المألوفة في العالم.

(١) يصوغ المترجمون عادة العبارة: "Aussi tôt que l'idée du Déluge se fut rasaisée..." إلى "ما إن خمدت فكرة الطوفان...". إلا أنّ الفعل المتّخذ "se rasseoir" لا يشير إلى "خمود" بل، بالعكس، يفيد حرفيّاً "معاودة الجلوس". وهو معنى معطى للفكرة على سبيل الكناية أو التّجسيم، تستعيد مكانها كما فعل الرّب إذ يعاود الجلوس على العرش بعدما أنضج فكرة الطوفان، وتنسحب أو تنصرف إلى عالمها الخاصّ كمثّل الإلهة. هذا ممّا يسمح لفكرة الطوفان، أي لطوفانات أخرى يستدعيها الفعل الشّعريّ، أن تكون متأبّة دوماً. وبالفعل، سيلاحظ القارئ أنّ رامبو مولّع بامتدّاه الطوفانين ليحرّج عن يزمه من المألّم. ولأنّ القول: "ما إن حاودت فكرة الطوفان الجلوس" قد يبدو غريباً أو مباشرأ نوعاً ما، آتونا فعلاً آخر يُقينا في مجال الأفعال الحسيّة ويفيد معنى الاستقرار والانزعاج لا معنى الخمود التّهانيّ، وهذا هو مراد الشاعر.

(٢) لا يستخدم رامبو مفردة "الطوفان" وحدها، وإنما تعبير "فكرة الطوفان"، كأنّه يريد أن يؤكّد على الطابع الحكائيّ للمشروع، أو ليلفت الانتباه، كما ترى مارغريت ديفز (يذكرها برونيّل) إلى أنّ هذه الفكرة أهمّ من الطوفان نفسه، "يفضلها يقوم الله أو الشر أو الشاعر بتنظيم الكون على هوامهم" ويرى سيمستر أنّ مقصد رامبو هو أنّ الشر لم يعرفوا من الطوفان حتّى الآن سوى فكرته، أمّا هو فيعدّ أو يحلم بطوفان فعليّ.

والجزسيات^(١) المتمايلة، ونطق خلال بيت العنكبوت بِصَلَاتِهِ لقوسِ
فَرْح^(٢).

عَجَباً، الأحجار الكريمة تختبئ، - والأزهار من قبل تُنْطَلَع^(٣).

في الشارع الرئيسي القذير نُصِبَت الأكشاك، وقُطِرَت القوارب إلى البحر
الصاعد إلى أعلى كما في الرسوم المحفورة^(٤).

وسال الدَّم في بيت بارب-بلو^(٥)، وفي المسالخ، - وفي السيركات^(٦)،
حيث كان ختم الله يطبع بالشحوب التوافد^(٧). سال الدَّم والحليب^(٨).

(١) أزهار دُعِثَ كذلك لشهها بالأحراس. ويرى مرويل أن اسم هذه الزهرة (clochettes) وكذلك اسم
نات "الرسم" (sa.nfoins) قد احتارهما الشاعر لإيهامهما الضوئية. فالأولى تطوي على
cloches (أجراس الكنائس) والثانية على المعرفة sain (قديس، مقدس).

(٢) الحيوان الذي يرم إلى الحيوة والهروب يوقف بصورة تثير الاستغراب، ويصلي لقوس فرح لأن
الآخر هو في "العهد القديم" علامة الميثاق الذي أبرمه الرب مع الإنسان والحيوان (مارغريت ديفر
وبرويل).

(٣) كل شيء يجري بسرعة كما يوضح برونيل العنكبوت سخيت وكل من الأحجار الكريمة والأزهار
يستعيد مكانه الطبيعي، فالأحجار الكريمة تحتضن والأزهار تنفتح بعدما حملت فكرة الطوفان هذه
مطمورة وتلك معروضة للأبصار.

(٤) الأكشاك هي لبيع الأسماك، والقارب لصيدها. وكما يرى مرويل، فإن الاتجار بلحم الحيوان المغتال

يتسارع هو أيضاً، خلافاً للميثاق الذي أبرمه الرب مع الإنسان وحده بل مع الحيوان أيضاً
(٥) بارب-بلو Barbe-Bleue (والمعنى الحرفي لاسمه هو "ذو اللحية الزرقاء"). بطل حكاية معروفة
لشارل بيرو Charles Perrault ألّفها في ١٦٩٧ واستلهمها أدياء وموسيقيون عديدون. يقتل "بارب-
بلو" بالتتابع روحاته الست ولا تنجو إلا السابعة، بفضل تدخل شقيقها في اللحظة الأخيرة. يقصد
رامبو، حسب برونيل، أن قتل الشر بدأ هو أيضاً بالتسارع. ومع أن حكاية "بارب-بلو" دموية فهي
نسر لاطفال كثيراً وهم مولعون بقراءتها، وهذا مما يدفع بحذاته إلى الاستغراب.

(٦) مثلما كان يحدث للشر والحيوانات في حلقات المصارعة الرومانية (برويل).

(٧) ختم الله هو قوس فَرْح، والتوافد هي هاء، في اقتضاب يعني أن معتاده لدى رامبو، براقد الكنائس،
تشجب، على ما يرى مرويل، حداً على القديسين المقتولين أو المصطحين بهم. وللاحظ كيف أن
الجمع في عبارة بدايتها بين مسالح الحيوانات والسيركات التي يُقتل فيها نوا الإنسان يضعي على
الصورة فطاعة مقصودة.

(٨) يشير برونيل إلى أن الدَّم والحليب يسيلان هنا في إحتلاط مربع، وليس الحليب والعسل كما هو متوقع
في فردوس جديدة.

ثُمَّ بَنَتِ الْقَنَاسُ^(١) بيوتاً. وبدأ الدخانُ يَصَاعِدُ من [أُكوابِ] المَرَّغران^(٢) في البارات الصغيرة.

وفي المنزل الكبير الذي كَانَ الماءُ ما يزالُ يَقْطُرُ من نوافذه رَاحَ الأَطْفَالُ اللَّابِسُونَ ثِيَابَ الجِداذ^(٣) يتَأَمَّلُونَ [في الكُشْبِ] الصَّوَرِ البديعة.

وانصَفَقَ بابُ، وَلَوَّحَ الولدُ الصَّغِيرُ^(٤) بِذِرَاعِيهِ في ساحة القرية تحتَ مطرٍ مُفاجيءٍ، فَفَهَمَتْهُ دَوَارَاتُ الرِّيحِ وَجَمِيعُ [تَمَائِيلِ] الدُّيْكَةِ على أبراجِ الكنائس.

وَنَصَبَتِ السَّيِّدَةُ فَلَانةً^(٥) آلهَ بَيَانُو في جبالِ الألب. وَأَقِيمَ القُدَّاسُ وَقُدِّمَتِ المُنَاوِلَاتُ الأولى في المائةِ أَلْفِ مَذْبَحٍ في الكاتدرائية.

وانْطَلَقَتِ القَوَافِلُ. وَبُنِيَ فَنَدَقُ «السَّيْلَنْدِيد»^(٦) في فَوْضَى جَلِيدِ القطبِ وظلامِهِ.

ومنذ ذلكَ الوقتِ والقمرُ يَسْمَعُ بَنَاتِ آوى تعوي في مَشَاتِلِ الزَّرْعَتِ، وَأَنَاشِيدَ الرِّعَاةِ^(٧) تُدْمِدِمُ في البساتينِ بِصَنَادِلِهَا. ثُمَّ قَالَتْ لِي

(١) حيوان مشهور بفروه، يضع حناية خاصة في تعمير بيوته من الأغصان وطين الأنهار، فيساهم بذلك، على ما ترى مارغريت ديغز (يذكرها برونيل) في تدمير الطليعة.

(٢) شراب كان شائعاً يومذاك، هو مزيج من الكحول والقهوة. اسمه آت حسب قاموس "ليثريه" من بلدة "مَزْغُرَان" التابعة لولاية مستغانم الجزائرية، والتي أطبق الأمير عبد القادر الجزائري عليها الحصار في ١٨٤٠ ولم يتمكن من استعادتها من الفرنسيين بعدما خاض فيها معركة شهيرة.

(٣) يشير برونيل إلى أنهم في جداد لأنهم الناجون الوحيدون من الطوفان، يتأملون الخلق الجديد.

(٤) لم يعد الطفل يكفي بالتأمل، بل صار، حسب برونيل، يتحكم بالأشياء، وبإيحاءه من ذراعيه يحرك دَوَارَاتِ الرِّيحِ وأبراج الأجراس، التي "نالت" جميعاً ما يكفي من الزمن لتقوم من جديد. وطالما دعا رامبو نفسه بالصبي أو الولد الصغير.

(٥) السيِّدة غير مسماة هنا، يرى فيها برونيل الطفلة الصغيرة وقد صارت امرأة، تُحوَّلُ الجبل إلى صالون. وعبر المائة ألف مذهب، نرى إلى التسارع في البناء (والتدمير) مصحوباً بتكاثر أو ضخامة عديدة.

(٦) كان مندق قائماً بالفعل بهذا الاسم في أيام رامبو، ودلالة اسمه الحرفية هي: "الساطع" أو "الغصم". وليس هناك ما يدلُّ على أنَّ رامبو يقصد في هذه القصيدة الرمزية مدقاً لذاته، بقدر ما يشير، حسب برونيل، إلى تاعد متزايد بين صحارى الزمال (تعتبر عنها القوافل) وصحارى الجليد.

(٧) هي القصائد الرعوية (Les églogues) وأشهرها "رعويات" فرجيليوس. وضمن اقتصابه المعهود وزنه الكنائية المعروفة يشخصها رامبو أو يؤنسها. فهي، لا منشدها، من تأتي بصنادلها (أحذيتها) =

أوخاريس^(١) في الغاية البنفسجية المبرعمة إنَّ الموسمَ كانَ ربيعاً.

- تدفقي أيتها البركة، - وانسكب أيتها الزبد على الجسر أو فوق الأحراش؛ وانهضي وتدحرجي أيتها الأغطية السود وأيتها الأراغن^(٢)، وأنب أيضاً يا بروق ويا رعود؛ وتصاعدي أيتها المياه والأحزان واجعلي الفيضانات تنطلق من عقالها من جديد.

فمنذ أن انحسرت - أوه، الأحجار الكريمة مختبئة والأزهار مفتحة^(٣) -، منذ أن انحسرت والسأم مُحَيِّمٌ، والملكة، الساحرة^(٤) التي تشعل جمراتها في آنية الفخار، لا تريد أن تقول لنا ما تعرف، وما نجعل نحن.

"الخشبية". وينتها برونيل إلى انقلاب المنظور في هذا المقطع، فالأنشيد الزعوية هي التي تدمم هنا، بدل بنات آوى، كما أنها تهجر لهذه الأخيرة مكانها الطبيعي، مشاتل الزعتر، التي انقلبت إلى صحارى.

(١) أوخاريس Bukharis هي، في "مغامرات تيلماك" *Les Aventures de Télémaque* لفينلون Fénelon، حورية بحر ورفيقة لكاليسو Calipso. يعني اسمها باليونانية "الممتلئة بركة" (كما في أحد ألقاب مريم المذراء). عن طريقها يعرف المتكلم في النص أن الموسم كان ربيعاً، وهو فصل يرمز لديه إلى غراميات وضروب من الفن الشعري تجاوزها هو وسخر منها في "عاشقاتي الصغيرات" وقصائد أخرى، وهذا ما يفرض الحاجة إلى ردّة فعل صارمة وإلى استدعاء طوافين جديدة.

(٢) هذه العناصر توحى، حسب برونيل، بحفل جنائزي يدعو الشاعر إلى إقامته للأرض.

(٣) يعيد التفكير بالعناصر الأولى للمشهد وبما تبعته من سأم.

(٤) يُذكر أنطوان آدم بأن رامبو كان متأثراً بقراءته لكتاب ميشليه Michelet "الساحرة *La Sorcière*"، وهو يعزو للساحر معرفة بالأسرار تجعل منهن نقبض الحضارة العقلانية. ما كان رامبو ليؤمن بالطبع بتأثير فعلي للسحر، والأرجح أنه يعبر هنا على سبيل المجاز عن حنينه إلى المرأة العارفة أو الهادية. برونيل يرى في هذه الملكة-الساحرة مخلوقاً أسطورياً قابضاً على التار المدمرة. ستينمتر يتّيه إلى تحول ضميم المتكلم في العبارة من "أما" إلى "نحن"، مما يهب هذه الملكة-الساحرة أثراً شاملاً ويعزو لها معرفة بسّر الأجيال والمصور.

طفولة^(*)

I-(1)

تِلْكُمْ الإِلاهة^(٢) ذاتُ العَيْنَيْنِ السُّودَاوَيْنِ واللَّبْدَةِ الضَّفْرَاءِ، مَنْ لَا أَقَارِبَ لَهَا وَلَا مِنْ حَاشِيَةٍ، الْأَنْبِلُ مِنْ جَمِيعِ الْأَسَاطِيرِ، مَكِيسِيَّةٌ كَانَتْ أَوْ فَلَامَنْدِيَّةٌ؟ هِيَ مَنْ مَجَالُهَا اللَّازُورْدُ وَالْخُضْرَةُ الْمُتَكَبِّرَانِ، تَرْكُضُ عَلَى امْتِدَادِ شَوَاطِيءٍ وَهَبَتْهَا أَمْوَاجُ لَا مَرَكَبَ فِيهَا أَسْمَاءُ إَغْرِيقِيَّةٌ وَسَلْتِيَّةٌ وَسَلَافِيَّةٌ قَاسِيَةُ الْوَقْعِ.

فِي هُدُوبِ الْغَابِ - حَيْثُ تُصَلِّصُ أَزْهَارُ الْحُلْمِ وَتَأْتَلِقُ وَتُضْيِءُ، - كَانَتْ الْفَتَاةُ ذَاتُ الشَّفَةِ الْبَرْتَقَالِ^(٣) وَالرَّكَبَتَيْنِ الْمُتَصَالِبَتَيْنِ فِي الطُّوفَانِ الْجَلِيِّ الْمُنْبِجِسِ مِنْ أَعْمَاقِ الْحَقُولِ، فِي عُرِيٍّ تَخْتَرِقُهُ، تَظْلِلُهُ وَتَكْسُوهُ أَقْوَاسُ قُرْزَحٍ وَالتَّبَاتَاتُ وَالْبَحْرُ.

سَيِّدَاتُ يَحْمَنَ عَلَى سَطَائِحَ دَانِيَّةٍ مِنَ الْبَحْرِ^(٤)؛ صَغِيرَاتٌ وَمَدِيدَاتٌ

(*) يقرأ جان-بييار غيوستو (نشرة آراليا) الأقسام الأربعة الأولى من هذا النص باعتبارها تصور نشاط ذات تحاول أن تملأ بأحلامها واستيهاماتها فراغ العالم. المقطوعة الخامسة تعرب عن شيء من الانكفاء إلى عزلة يطمح صاحبها إلى جعلها خلافة.

(١) هنا مهرجان تغلب عليه صور أنثوية. مزيج حضارات وعناصر طبيعية، به يكشف المتكلم عن خصوبة رواه وأحلامه. ثم يأتي السطر الأخير ليؤكد العودة الطاغية للسأم ومعاودة الارتطام بالواقع الفعلي. (٢) idole (إله، وثن) تشير إلى مذكر كما إلى مؤنث، وأثرنا هنا التأنيث لأن مناخ المقطوعة يوحى بأنه يقصد المرأة (يقول في قصيدة "الشمس والجسد"، مخاطباً فينوس ومتحدثاً عن المرأة: "الوثن الذي أودعت أنث فيه كل هذه البكورة"). ويلاحظ برونيل أن الأوصاف المعطاة لها هنا تنطبق على دمية.

(٣) إلهة الطفولة (الذمية) صارت هنا، حسب برونيل، إلهة المراهقة.

(٤) نتقل هنا إلى عالم ثري أشه ما يكون بعالم صالونات.

القائمة، في الطحلب الأخضر - الزمادي سود ورائعات، كمثلي الجلي متصباء،
على التربة الذسمة لخمائل ورياض ذائبة الجليد، - أمهات صبايا وشقيقات،
مستات مملوءات الأنظار برحلات حج، سلطانا وأميرات طاغيات الرداء،
والمشيية، فتيات غريات وأشخاص نساء بلطافة.

يا للسام، ساعة «الحسد العزيز» و«القلب العزيز»^(١).

-II-

إنها هي، الصغيرة الميتة^(٢)، خلف أشجار الورد. - الأم الصبية المتوقفة
تنزل درج المدخل. - عربة ابن الأعمام تصرخ في الزمل. - الأخ الأصغر (هو
في الهند)، واقف هنا، قدام الغروب، في حقل القرنفل. - الشيوخ
المدفونون باستقامة في سياج المشور.

نثار أوراق الذهب يحيط بمنزل الجنرال. إنهم في الجنوب. - للوصول

(١) الأرجح أنه يسام من عالم الاستهجمات ويتذكر جسده نفسه. وقد ذكر العديد من الفزاح بقرب هذه
المبارة من بيتن لبودير: 'فلتبحث عن مفاتك الخيرة / في مكان آخر سوى جسدك العزيز وقلبك
البالغ الخنان'.

(٢) هنا أيضاً نقابل سبل العالم في تجاوز فراغ العالم، مع إدخال خفية لعناصر من سيرة الشاعر. أشار
غيوستو (نشرة أربا) إلى رفض للحاجز الذي يقيمه الزمن ('إنها هي الصغيرة الميتة...')، وربما كان
هنا تلميح إلى شقيقة راسو الثانية، فيتالي Vitalie، التي توفيت في سن مبكرة، مثلما للحاجز الذي
يفرضه الفضاء: الأخ هو هنا وفي الأوان ذاته في الهند. نقابل في نهاية المقطوعة حركة تجاوبات
وتبادلات (المنحدرات تصبح مهوداً، والأزهار تظن كالحشرات). لا نجد هنا عملاً للأمعنى كما
افترض توفيتان تودوروف (أنظر مقدمة لمترجم) بل نشوياً للمعاني الفائرة وإحباطاً للسيرة الذاتية
الواقعية صوب سيرة محولة أو شمزية. هكذا يرى برونيل هنا سلسلة من الإحالات يصعب (ولا يفيدنا
في شيء) تخصيص من تشير إليهم: المهم هو أننا أمام خمس حالات من الظهور المميز لشخص
غالب أو ميت، ستتميز بشيء هو أيضاً إلى صنية البحث عن معطيات مرجعية ثابتة للأشخاص والأماكن
لأن مقصد راسو هنا هو العمل 'بتنوع من المخو التدريجي ليوصلنا إلى منطقة فواعية، وإن مهية النص
لتبلغ بالفعل هذا السجل الأسطوري أو الشائق، كما لو كانت الغيابات المعلى عنها في بداية القصيدة
تقود إلى حصول بلمتحيل متعاطف'. كما يشه ستيمر إلى أهمية عاريتين من النص نفسه 'مخس
القائه مرفوع' و'لا شيء هنا ليري': فلم يعد أمام الصور من حاجز، وليس الحضور العرفي هو هدف
الكتابة.

إلى الثُّزُلِ الفارغِ يُتَبَّعُ التَّهَجُّجُ الأحمر. القَصْرُ للبيعِ معروضٌ؛ المغالِقُ منزوعة.
- رُبَّمَا أَخَذَ الخوريُّ معه مفتاحَ الكنيسة. - عَرَفَ الحِرَّاسَ حَوْلَ الحديقةِ
العامةِ لا أَحَدَ فيها. والأسِيجَةُ هِيَ مِنَ العُلُوِّ بحيثُ لا يُرَى سِوَى دُرُواتِ
صاخبة. ثُمَّ إِنَّهُ لا شَيْءَ فِي الدَّاحِلِ لِيُرَى^(١).

الحقول^(٢) تَصَاعَدُ صَوْبَ قَرْيَ لا دَبْكَةَ فِيهَا ولا سَنَادِينَ. مَحْبَسُ^(٣) القَنَاةِ
مرفوع. يا لَجُلُجَلاتِ^(٤) الصَّحراءِ، يا لَطَواحينِها، يا لِلجُرُورِ ويا لِلرَّحَى^(٥)!
كانتْ أَزْهَارُ سَحَرِيَّةٍ تَطْرَنَ. كانتِ المنحدراتُ تُهْدِئُهُ^(٦). كانتْ حيواناتُ
باذخَةِ الرِّشاقَةِ تجوب. والغيومُ تتراكمُ فوقَ أعالي البحرِ المخلوقِ من أَزَلِيَّةٍ
دموعِ سخينة.

-III-

ثُمَّ^(٧) فِي الغابِ طائرٌ يَسْتَوْفِقُكَ شِدْوُهُ وَيَجْعَلُكَ تَحْمَرُ.

ثُمَّ سَاعَةً لا تَدُقُّ.

ثُمَّ مُسْتَنَقِعٌ فِيهِ عَشُّ أَطْيَارٍ بِيضٍ.

(١) هكذا يكون، كما يذكره روبريل، قد مررنا في هذا المقطع بخمسة أبيه فارعة، والأخير منها فارع
بصورة مزدوجة: لا نقدر أن نرى فيه شيئاً، ولا شيء فيه لئلا يرى.

(٢) هنا أيضاً وصف لعالم مغرغ، كأنه مرئي في أعقاب طوفان

(٣) يُدعى أيضاً "الهويس". قُرُوضَةٌ فِي السُّدُودِ تُرَلُّ أو تُصَفَّدُ لِحَبْسِ المِياهِ أو تَصْرِيفِها.

(٤) جمع "خلجلة" (الجبل الذي صُلب عليه المسيح)، وقد صارت تدل، محارياً، على كلِّ محنة أو
عملية تعذيب.

(٥) جمع "زحى"، وتُجمع أيضاً على هَيَاةٍ "زحى" و"أرحية". ويلاحظ أنها تنادى في التطرف نفسه مع
"طواحين".

(٦) هو على الأرجح الشاعر-الصفي. وفي المحظوظة تشديد على صير المفعول به العائد إلى "هو" (le) ،
بحط موضوع تحت الكلمة.

(٧) مرة أخرى هو، في المقطع كله، لمشهد الخيالي أو الشائق يرسم كإكمال شفافيته وتعدديه، صر
قلباً للمطورات والتسبب بديع، وحلال جمالية أسرة تحوّل الواقع نفسه. ومرة أخرى يأتي، في حاتمة
المقطع، انرجوع القسري إلى الواقع لحجم وإلى حقيقة العُزْد. وبلغت ستمتاز أنظارها إلى أن المقطع
مكتوب كتريمة، وكل عبارة تريباً عالمياً طفولياً يعيد الخيال العالم إمارته.

ثُمَّ كَاتِدْرَائِيَّةٌ تَهْبِطُ وَبَحِيرَةٌ تَصْعَدُ.

ثُمَّ عَرَبَةٌ صَغِيرَةٌ هُجِرَتْ فِي الْخَيْسِ أَوْ هِيَ تَنْزِلُ التَّهَجِّ رَاكِضَةً مُبْهَرَجَةً.
ثُمَّ فَرِيقٌ مِمَثْلِينَ صَغَارٍ فِي بَذَلَاتٍ، يُرَوْنَ فِي الطَّرِيقِ خِلَالَ هُدْبِ الْغَابِ.
وَأَخِيرًا، عِنْدَمَا تَكُونُ فِي جَوْعٍ أَوْ عَلَى ظَمَأٍ، ثُمَّ مَنْ يَأْتِي لِيُطْرَدَكَ.

-IV-

أَنَا الْقَدِيسُ^(١)، فِي مَدَارِجِ الضُّخْرِ أَصْلِي، - كَمَثَلِ الْحَيَوَانَاتِ الْوَادِعَةِ^(٢)
تَرَعَى حَتَّى بَحْرِ فِلَسْطِينَ.

أَنَا الْعَالِمُ ذُو الْأَرِيكَةِ الْمُعْتَمَةِ. عَلَى نَافِلَةٍ حُجْرَةٍ مَكْتَبَتِي يَرْنَمِي الْمَطَرُ
وَالْفَصُونُ.

أَنَا مِثْلُ الطَّرِيقِ الْكَبِيرَةِ عِبرَ الْغَابَاتِ الْقَزْمَةِ؛ صَحْبُ الْهَوَاسَاتِ يَطْفِي عَلَى
خُطَوَاتِي. وَطَوِيلًا أَرَى غَسِيلَ ذَهَبِ الْغُرُوبِ، الْمَحْزُونِ.

وَدِدْتُ لَوْ أَكُونُ الطِّفْلَ الْمَهْجُورَ عَلَى أُرْصَفَةِ الْمَرْفَأِ الْمُتَطَاوِلِ حَتَّى عَرْضِ
الْبَحْرِ، الْخَادِمَ الضَّغِيرَ يَجْتَازُ التَّمَشَّى وَجَبِيئُهُ يَلَامِسُ السَّمَاءَ.

الطَّرِيقُ شَاقَّةٌ. وَالتَّلَالُ تَذْثُرُ بِنَبَاتِ الْوِزَالِ. الْهَوَاءُ جَامِدٌ. وَالطَّيُورُ وَالْبَنَابِيعُ مَا
أَبْعَدَهَا! لَوْ تَقَدَّمْنَا فَلَنْ يَكُونَ هُنَاكَ غَيْرُ تَخْوِمِ الْعَالَمِ.

(١) فِي دَرَسَةِ سَبْقٍ ذَكَرَهَا (انْظُرْ مَقْدَمَةَ الْمُتَرْجِمِ)، يَرَى الْفِيلَسُوفُ جَاك رَانْسِير فِي الْقَدِيسِ وَالْعَالِمِ
وَالْمِثْلِ الْكَبِيرِ الْوُجُوهَ الثَّلَاثَةَ الْأَسَاسِيَّةَ الَّتِي كَانَ رَامِبُو يَرَى نَفْسَهُ فِيهَا، وَالتِّي مَرَعَانُ مَا سَلْهَقَ بِهَا
(وَلَوْ عَلَى سَبِيلِ التَّمَنِّي) وَجْهَيْنِ آخَرَيْنِ مِنْ وَجْهِ الزَّوْافَةِ: الطِّفْلُ الْمَهْجُورُ (مَامُضِي رَامِبُو نَفْسَهُ أَيْضًا)
وَالْخَادِمُ الضَّغِيرُ. وَفِي الْخَتَامِ يَأْتِي وَجْهُ الْمِثْلِ أَوْ الْجَوَابَ لِيَفْرَضَ نَفْسَهُ مِنْ جَلِيدِ عِبَرِ اسْتِعَادَةِ الْكَلَامِ
عَلَى الطَّرِيقِ. هِيَ، إِذَنْ، قَصِيدَةُ سِيرَةٍ، بِالزَّخْمِ مِنَ الْمَتَاعِ الْفُتْطَاسِيِّ الَّذِي يَكْتَفِيهَا. وَيَرَى سَيِّمَتَهُ أَنَّ
هَذِهِ التَّمَدُّدِيَّةُ تَتَلَامَمُ وَفِكْرَةُ رَامِبُو الْمَعْبُورِ عَنْهَا فِي "فَصْلِ فِي الْجَمِيمِ": "بَذْتُ لِي حَيَاتٍ أُخْرَى
عَدِيدَةً مَرصُودَةً لِكُلِّ نَفْسٍ". وَهِيَ تَعْمَلُ هُنَا بِصُورَةٍ مُتَصَافِرَةٍ أَوْ عَلَى التَّوَالِي دَخَلَ عُمُرَ نَفْسِهِ. وَلَتَنْ
بَدَتْ صُورَةُ "الْقَدِيسِ" مُجَاجَةً فِي حَالَةِ رَامِبُو، فَيَنْبَغِي أَنْ نَنْتَبِهَ إِلَى أَنَّ نَصًّا قَادِمًا ("فَتْوَةٌ - IV") يَصُورُهُ
وَهُوَ يَتَعَرَّضُ لِعُوَابَةِ الْقَدِيسِ أَلْطَوَانِ، كَمَا لَاحِظًا فِي "فَصْلِ فِي الْحَمِيمِ" تَجَاذِبُ رَامِبُو بَيْنَ صَوْرَتِي
"الزَّجِيمِ" وَمَنَاسِ دُنْيَوِيٍّ لِلْمَسِيحِ

(٢) هُمْ، حَسَبَ بَرُوبِل، أَتَاعُ الْمَسِيحِ وَرَهَانُهُ

لِيَسْتَأْجِرَ لِي^(١) أَخِيرًا هَذَا الزَّمَنُ الْمُيَقَّضُ بِالْجَنَسِ^(٢) مَعَ خَطُوطِ إِسْمَتِيَّةٍ بَارِزَةٍ - بَعِيدًا جَدًّا تَحْتَ التُّرَابِ.

إِلَى الطَّائِلَةِ أَسْتَنْدُ، وَالْقَنْدِيلُ يَضِيءُ بِعُغْنَفِ هَذِهِ الصَّحُفِ الَّتِي أَرْتَكِبُ حِمَاقَةَ قَرَأَتَهَا الْمَرَّةَ تَلَوَّ الْأُخْرَى، وَهَذِهِ الْكُتُبُ الَّتِي هِيَ بِلَا جَدْوَى. -

عَلَى مَسَافَةٍ شَاسِعَةٍ فَوْقَ صَالُونِي تَحْتَ-الْأَرْضِيَّةِ، تَنْفَرِسُ الْبُيُوتُ وَيَحْتَشِدُ الضُّيَابُ، الْوَحْلُ أَحْمَرٌ وَأَسْوَدٌ. مَدِينَةٌ مَمْسُوخَةٌ، لَيْلٌ دُونَ انْتِهَاءِ.

عَلَى عُلُوِّ أَدْنَى، نَمَّةٌ بِلَالِيعٍ. إِلَى الْجَوَانِبِ، لَا شَيْءَ سِوَى سِمَاكِ الْأَرْضِ. أَوْ قَدْ تَكُونُ هَاوِيَاثٌ لِازْوَرْدِ، أَوْ أَبَارُ نَارٍ^(٣). وَلَرُبَّمَا تَلَاقَتْ عِنْدَ هَذِهِ الصُّعْدِ الْأَقْمَارُ وَالنِّيَّازُكُ، الْأَسَاطِيرُ وَالْبِحَارُ.

فِي السَّاعَاتِ الْمَرِيرَةِ اتَّخِذْتُ كَرَيَاتٍ سَفِيرٍ وَمَعْدَن. سَيِّدُ السَّكُونِ أَنَا. لَمْ فِي رَكْنٍ مِنَ السَّقْفِ يَشْحَبُ مَا يُشْبِهُ كَوْهَةً قَبِيرًا؟^(٤)

(١) يبدو المتكلم في هذا النص الختامي وهو يرتضي عزلة ويلتجئ إلى مكان يؤثقه برؤاه وأساطيره الخاصة واستيهاماته. واستخدام فكرة "الإيجار" يشير إلى عزلة مؤقتة، أو خلوة. ينبغي أن نترجم هنا حاشية ستينمتر بكاملها لما فيها من جمال ودقة: "مثلما فعل بعض الشعراء، يشهد راحبو هنا بالكلمات قيره، الذي لن يصبح مكان الطعام غير وادع بل محلاً للعلم الخالص تنطلق فيه من عقاليها الضوور. ومنحدر الهاربة الذي يجتذب السارد بحجب عن بصره العالم، عالماً يحفظ هو نفسه منه في انغلاق تام. وبهذا الغوص يبلغ عالماً جديداً، "فضاء جوتانياً" espace de dedans [تعبير لهنري ميشو Henri Michaux] لا يعدم أن يذكرنا بالنساء والبحر الداخليين في رواية "رحلة إلى مركز الأرض Voyage au centre de la terre" لجول فيرن (١٨٦٤).".

(٢) وجد أندروود Underwood (يذكره برونيل) في الصورة قريباً من "القبور البيض" في "إنجيل متى" (٢٣، ٢٧).

(٣) ربما كان، على ما يرى برونيل، يفكر بالثار الخبيثة أو القوة السرية للعالم، التشبيهة بالجمرات التي تحملها الساحرة في آتيها في "بعد الطوفان".

(٤) رفض للثور الحارسي، أو لقوس قزح الذي هو ختم الرب على الثرافذ. وعلى هذه الشاكلة تكون، حسب برونيل، مروننا بسلسلة خيالات: خيبة من المثال الأسطوري أو الوثني الأشوي (الصف ١)، خيبة من الحضورات المعتلة أو حضورات الغائبين (الصف ٢)، خيبة من المفاجآت الهلابة أو الرؤى الاستهيامية التي تقلب منظورات الواقع (الصف ٣)، الخيبة المتمثلة في الهجرات و لتزحل (الصف ٤). وهذا كله يقود إلى عزلة بطولية، دخول متدوِّج في الضمت ببني التمسك به ولو بشمن انقار إرادي.

حكاية^(*)

إغناط أمير لآته لم يكرس جهده إلا في تطوير أنماط من السخاء مبتدله كأن يتوقع ثورات للحب مدهشة^(١)، ويخال نساء^(٢) قادرات على ما هو أفضل من هذه الرغبات المزيّنة بسماء وترّف. كأن يريد رؤية الحقيقة، ساعة الرغبة وإشباعها الجوهريين. وسواء أكان ذلك زيفاً للورع^(٣) أم لا، فهو قد أراد^(٤). كأن له على الأقل سلطان إنسانيّ مديد.

جميع النساء اللاتي عرفته متنّ اغتيالاً. ياله تدميراً لروضة الجمال تحت حدّ السيف باركته. لم يطالب هو بأخريات. - وعادَت النساء الظهور.

(*) يرى ألبير بي Albert Py في هذا النصّ حكاية دموية على شاكلة بعض حكايات "ألف ليلة وليلة". ويرى سينمائي أنّ ولع رامبو بالشرق يقوده بصورة طبيعية إلى استلهاهم حكاياته، سوى أنّه يطوعها لمعالجة إشكالية خاصّة به هو. وبالمعل، يقرأ حاك رانسير والمديد من الشراخ والنقاد هذا النصّ بما هو مراجعة يقوم بها رامبو لمشروعه الشرقيّ والوجودي، أو لمشروع الزائف، العنف أو السلوك الاجتماعيّ يوصل "بطل" القصيدة (الأمير) إلى اكتشاف بطلان مسماء. فهذا العنف لا يمنع الكائنات من أن تتجدّد حوله (النسوة يملودن الظهور، وكذلك الحشد والحيوانات الغائبة، إلخ). وهو ينتهي به الأمر إلى محاكاة نفسه (يكشف الأمير في خاتمة المطاف أنّه هو نفسه الجنّي الذي ترقّم هو ملاقاته). الحلّ، كما يكشف عنه السطر الأخير، يكمن في "الموسيقى العارفة": موسيقى كنوم ومُدركة لشروطها وسكائات تحفّوها. ويلخص سينمائي مغزى الحكاية في القانون العجيب الذي اكتشفه رامبو: "إنّ الإنفاق، اللامتناهي أو النُسر [للنفس] سَنِي غرضي أو موضوع لذّة ما يتيح لكلّ كائن أن يعثر على حقيقة العميقة، ولكن لا شيء مضمون هنا بصورة مباشرة ولا نهائية ولا هو موعود بالذوام".

(١) مقولة "البلع الجهنميّ" في "فصل في الجحيم": "الحب ينغي إعادة ابتكاره".

(٢) تعدّد النساء هذا من حوله يُعَوِّق الحكاية، حسب برونييل، في الشرق.

(٣) يقرأ برونييل العبارة بمعنى أنّ إشباع الرغبة قد استحال لدى "الأمير" إلى مطلق وإلى مثل فهو ورع راتب أو منحرف.

(٤) الانتقال من صيغة "كان يريد" في الجملة السابقة إلى "أراد" في الجملة الحالية يشير في نظر برونييل إلى اكتمال القرار عند "الأمير"، وذلك يباث من سلطاته البشريّ المعيد الذي تؤكّده المارة التالية.

أباد جميع من كانوا يتبعونه، في أعقاب الطراد وإرافة التبيذ. - الجميع كانوا يتبعونه.

كان يتسلى بِتُخَرِ حيوانات الرينة. أشعل النار في القصور. كان ينقض على الناس ويُمزقهم إرباً إرباً. - لكن الحشد والشقوف الذهبية والحيوانات الفاتنة كانت تواصل الوجود.

أو يمكن أن يقتط المرء بالتدمير، أو يسترجع في الأعمال الفظة نصارة شبابه؟ لم ينس الشعب بينة شفة. ولا أحد عرض مساهمة آرائه^(١).

ذات مساء كان ممتطياً جواده بخيلاء. قُطِع له جني ذو جمال لا يُوصف، بل لا يجرؤ أحد قُبُوح به لنفسه. من ملامحه، ومن هيأته، كان يتعالى الرعد بحب متعذب ومُعقدا الوعد بسعادة لا تُقال، لا بل ليست إطلاقاً ثم تلاشى الجني والأمير، على الأرجح في العافية الجوهرية^(٢). أتى لهما ألا يموتا منها؟ وعليه، فقد ماتا معاً.

بيد أن الأمير نُوفِي في قصره، في عمر اعتيادي^(٣). كان الأمير هو الجني. والجني هو الأمير^(٤).

الموسيقى العارفة تنقص رغبتنا^(٥).

(١) لا أحد، حسب برويل، تجزأ على إساءة نصيحة قد تزهج الأمير.

(٢) أي 'ساعة الرغبة وإشباعها الجوهرية' اللذين كان 'الأمير' يهفو إليهما في بداية النص.

(٣) بوضوح سيمتاز أنه ينبغي هنا التفريق بين الميتين. فموت الأمير في قصره موتاً عادياً يخضبه كشخص، أما اختفاؤهما هو والحني فيشير إلى تحقق إحدى ساعات 'العافية الجوهرية' التي يتماهى فيها الكيان وورعه السرية لدى ملاقاته أثناء الأخرى. وترز السُمد لشرقي للعلاقة في كون الإغريق والعرب القداس كانوا ينسبون لكل فرد شيطاناً مرتبطاً به يموت لدى وفاة الفرد نفسه. ما تمكس الآية ويموت 'الأمير' مئة عادية بعد موت أثناء أخرى واكتشافه أنها هو. ما إن انطلقا 'الإشعاع الجوهرية'، غير المورود، كما أسلفنا في القول. بالذوام، حتى استعاذ 'الأمير' تناهيه البشري ومحدوديته.

(٤) تكرار بلاغي فضله الشاعر على عبارة اعتيادية من نوع 'لم يكن الأمير سوى الجني نفسه'

(٥) في هذه العبارة إقرار خفي من لدن راسبو بأنه هو أيضاً كان مصاباً بـ 'داء المطلق'، وبأن الموسيقى العارفة ربما كانت تنقص به. هذه الحكاية تلتحق بنقد 'خيماة الكلمة' في 'فصل في الجميم'.

استعراض (*)

ظُرْفَاء^(١) أقرىاء جَدًّا. عديدون منهم استثمروا عوالمكم. ما لديهم حاجة وليس تحدوهم العجلة لتشغيل ملكاتهم اللامعة وخبرتهم بضمائرهم. يا لهم رجالاً مكتملين!^(٢) لهم أعينٌ بياهة لبالي الصيف، حمراء سوداء، بل بثلاثة ألوان^(٣)، من فولاذٍ مطعمٍ بنجومٍ من الذهب؛ وملامحٌ شوهاء، مُرَصَّصة،

(*) تلقى هذا النص قراءات عديدة يلخصها برونيل: فيعضهم رأى فيه تصويراً كاريكاتورياً للحضارة الغربية أو لشعيرة كانوليكية (أنطوان آدم) أو للاستعراضات العسكرية (بوتان دو لاكوست وسوزان برنار)، أو لفرقة حوالة في سيرك متنقل رآه رامبو في شارلغيل (دولايه) أو في سوهو بلندن (أندروود). برونيل يرى أن هذا كله يمكن أن يكون صحيحاً، لكن المهم هو أن نلاحظ أن هذا الاستعراض، بدلالة العبارة الأخيرة في النص، إنما هو استعراض روحاني أو استيهامي سرعان ما يحوّل المشهد الواقعي إلى فن شخصي أو استعراض وحشي يملك رامبو وحده مفتاحه أو سرّه. نرى من ناحيتنا أن رامبو قد يكون استهواه بالفعل عالم السيرك، كما سيستهوِي ريلكه ويكاسو بعده، لامتلائه بالمظاهر الملونة، ولجسمه بين الواقعي والخيالي، اللعب والجذ، الملهاة والمأساة، فهو ميدان خصب لمعالجات روحية ورميزات شعرية. والأساسي، على ما يرى برونيل، هو أن نلاحظ العلاقة التي تقوم بين الاستعراض وهذا الذي يعتقد أنه يملك مفتاحه، أي الشاعر أو الفنان. ويرى سينمتر أن رامبو يستعرض هنا وجوهاً من عالمه هو أو مشروعه، ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي يصوّر فيها فنان نفسه باعتباره حاوياً، فسبق أن فعل هذا البير غلاتيني وتبودور دو بانغيل وسيفعله مالا رمة.

(١) الصفة drôle تجمع بين معنى الطريف والغريب، بما فيه الغريب المثير للزينة والخوف. وهؤلاء "الظرفاء الأقرىاء جدًّا" هم في الألوان ذاته، حسب برونيل، مسلّون ومخيفون: يمكن أن يكونوا حوالة أو قتلة. وكما سرى في تناميات وصفهم من لدن رامبو، فإن أفعالهم، المؤنّية في الظاهر، تنطوي في الخلق على إرادة انتقام واستحواذ.

(٢) هذه العبارات التمهيدية تبين بادئ ذي بدء عن قناعاتهم الواسعة التي يمارسونها كأما بلا جهد، وبدون حاجة لأن يقوموا بشيء. سلطانهم الأول أو الأكبر يتمثل في تقطيعات وجوههم أو تكشيراتهم التي سينفثن رامبو بوصفها في ما يأتي، ولنا إليها عودة.

(٣) وصف لـ 'مكياج' الحوالة.

شاحبة، صهباء، وبُخَات مُفَعَمَةٌ مَرَحاً! ثُمَّ يَا لِلْمَشْيَةِ الْقَاسِيَةِ لِيَهَارِجَهُمْ! - وهناك أيضاً فتيانٌ ذَوُو أصواتٍ رَاعِيَةٍ وبضع مَوَادٍ خَطِيرَةٍ - كَيْفَ سَيَنْظُرُونَ يَا نَرَى إِلَى «الْكُرُوبِيِّ»؟^(١). يُبْعَثُ بِهِمْ إِلَى الْمَدِينَةِ لِكَيْ تَقْوَى ظُهُورُهُمْ^(٢)، مَزِينِينَ بِبَذَخٍ مُقَرَفٍ.

أَو، يَا لِلْفَرْدُوسِ^(٣) الْأَعْنَفِ، فَرْدُوسٍ تَقْطِيبَةِ الْوَجْهِ الْمَسْعُورَةِ!^(٤) لَا مَقَارَنَةَ مِمَكْنَةٍ مَعَ دِرَاوِيْشِكُمْ وَبَقِيَّةِ الْمَهَازِلِ الْمَشْهَدَةِ. فِي ثِيَابٍ مَرْتَجَلَةٍ بِذَوِقِ الْحُلْمِ الْمُزَعَجِ يُمَثِّلُونَ مَنَاحَاتٍ وَمَاسِيَّ قُطَاعِ طَرَفٍ وَأَنْصَافِ آلِهَةٍ أَذْكِيَاءَ كَمَا لَمْ يَعْرِفِ التَّارِيخُ وَالْأَدْيَانُ أَبَدًا^(٥). صَيْنِيُونَ وَهُوتَنْتُونِيُونَ^(٦)، بُوْهِمِيْمِيُونَ وَحُمَقِي، ضِبَاعٌ وَمَوْلُوحَاتٌ^(٧)، ضُرُوبٌ جَنُونٍ قَدِيمَةٍ وَشَيَاطِينُ مَشْؤُومٍ وَهَيَاؤُ، يَخْلُطُونَ الْمَهَارَاتِ الشَّعْبِيَّةَ وَالْأُمُومِيَّةَ بِالْوَقْفَاتِ وَالْحَنَوَاتِ

(١) «الْكُرُوبِيِّ» Chérubin "شخصية صبي جميل ورقيق يغني دورَه صَوْتٌ نَسَوِيٌّ فِي أوبرا مَوتِسَارْت "هَرَسَ فِينَاوَر". فَهُوَ نَقِيضُ هَؤُلَاءِ الْفَرَفَرَاءِ الَّذِينَ نَصَفَهُمُ الْقَصِيدَةُ. رَامِبُو يَسْأَلُ بِطَرَاقَةٍ مِنْ مَدَى الرِّقْبَةِ الَّتِي سَتَأْتِي فِيهِمْ لَدَى مَعَايِنَتِهِمْ مِثْلَهُ. التَّسْمِيَةُ آتِيَةٌ مِنْ "الْمَلَائِكَةِ الْكُرُوبِيِّينَ" Chérubins، وَالكَلِمَةُ نَفْسُهَا تُطْلَقُ فِي الثَّقَافَةِ الْغَرْبِيَّةِ عَلَى الْعُصَايَا التَّضَرَّاتِ، الْبَالِغَاتِ الشَّابَّهِ بِهَؤُلَاءِ الْمَلَائِكَةِ كَمَا تُصَوِّرُهُمُ الرِّسُومُ بِخُدُودِ رَيَّانَةٍ وَمَلَامَحِ طُفُولِيَّةٍ.

(٢) التَّعْبِيرُ الَّتِي اسْتَعْدَمَهُ "prendre du dos" مُلْتَبِسٌ، وَيَعْتَقِدُ بَرُونِيْلُ أَنَّ رَامِبُو نَحَنَهُ عَلَى خِرَارِ "prendre du ventre"، عِبَارَةٌ تَقَالُ عِنْدَمَا "يَكْتَسِبُ" الْمَرْءُ كَرَشًا، أَيْ يَسْمَنُ. كَمَا رَأَى الْبَعْضُ فِي الْعِبَارَةِ دَلَالَةً جَنَسِيَّةً.

(٣) الْمَفْرَدَتَانِ paradis (فَرْدُوس) وَparade (اسْتِعْرَاضٌ) تَتَنَافَيَانِ صَوْتِيًّا (بَرُونِيْل).

(٤) يَذْكُرُنَا بَرُونِيْلُ بِأَنَّهُ اسْتَعْدَادَ تَقْطِيبَةِ الْوَجْهِ لَعَايَاتِ ابْتِزَازِيَّةٍ وَلِمَسَارَسَةِ سُلْطَةِ (إِدْءَاءِ الْخَفْضِ ظَاهِرِيًّا وَالتَّمَرُّدِ جَوَانِيًّا) مَوْقِفَ أَسَاسِيٍّ لَدَى رَامِبُو، رَافِقَهُ مِنْذُ الطُّفُولَةِ، وَهُوَ يَتَّبَعُهُ فِي إِحْدَى لِحَظَاتِ "لَيْلَةِ الْجَحِيمِ" ("فَصْلٌ فِي الْجَحِيمِ"): "لَنَقُمَ بِجَمِيعِ تَقْطِيبَاتِ الْوَجْهِ الْمُمْكِنِ تَصَوُّرَهَا"، وَكَذَلِكَ: "لِنَمْضُ! مُتَصَلِّمِينَ، مُتَكَاسِلِينَ". هُوَ مَوْقِفٌ فِيهِ شَيْءٌ مِنْ سُلُوكِ الْمَسِيحِ ("دَعُوا الْأَطْفَالَ بِأَتُونِ إِلَيَّ"، "سَافِخِي الْعُرْضِيَّ")، وَمِنْ أَدَاءِ الْحَاوِي أَوْ الْأَلْعَابَانِ.

(٥) يَحْشُدُ رَامِبُو، حَسَبَ بَرُونِيْلٍ، أَوْصَافَهُ وَمَوْصُوفَاتِهِ فِي أَزْوَاجٍ أَوْ هُنَاكَيْدِ التَّارِيخِ لَمْ يَعْرِفْ قُطَاعَ طَرَفٍ، وَالْأَدْيَانُ لَمْ تَعْرِفْ أَنْصَافَ آلِهَةٍ كَهَؤُلَاءِ الَّذِينَ يَسْتَحْضِرُهُمْ هَؤُلَاءِ الْحَوَاةُ فِي تَمَثِيلَاتِهِمْ.

(٦) أَيْ أَنَّ الْحَوَاةَ وَهَبُوا أَنْفُسَهُمْ بِفَضْلِ "الْمَكْيَاجِ" مَلَامَحِ صَيْنِينَ (وَحَوْهَ صَفَرَاءَ)، أَوْ هَوْتَنْتِينِينَ (رَمَادِيَّةَ، وَهَؤُلَاءِ شَعْبٌ مِنَ الرِّعَاةِ الرَّحْلِ كَانُوا يَحْتَلُونَ كَامِلَ الْمِصْطَقَةِ الْغَرْبِيَّةِ مِنْ جَنُوبِيٍّ أَفْرِيْقِيَا).

(٧) جَمْعُ "مَوْلُوحٍ"، وَحَشَّ كَالِ الْوُثْنِيِّينَ بَيْنَ الْعِمْرَانِيِّينَ وَسَوَاهِمِ يَقْدُمُونَ لَهُ الْقَرَابِينَ.

البهايمية^(١). يقدرون على تأدية تمثيلات جديدة وأغاني فتيات مهذبات. هم
 حواة مَهْرَة^(٢)، يحولون المكان والشخوص ويستلهمون الملهاة المغنطيسية.
 تتأجج العيون ويضطرب الدَّم وتستهيلُ العظام وتنهمرُ دموعٌ وخيوطٌ حُمْر^(٣).
 يدومُ هزلهم أو إرهابهم دقيقةً واحدةً، أو شهرراً بأكملها.
 أنا وحدي أملكُ مقتاح هذا الاستعراض الوحشي^(٤).

-
- (١) صورة تُفكر بتحويل 'بوتوم' إلى حمار عاشق في مسرحية شكبير 'حلم ليلة صيف'، 'بوتوم' نفسه الذي يستحضره رامبو في نصّ قادم يحمل اسم هذه الشخصية المسرحية عنواناً.
- (٢) كتب 'maîtres jongleurs'، وقد نحتها على غرار 'maîtres chanteurs' التي تعني 'بارعين في الابتزاز'. يلمب، حسب برونيل، على القرب بين التعبيرين.
- (٣) يرى برونيل في هذه الصّور ما يشبه استباقاً لـ "مرح القسوة" الذي سينظر له أنطونان آر تون Antonin Artaud ويعمل على إرسائه.
- (٤) يقصد أنّه يقدر أن يؤدّي جميع هذه الأدوار.

تمثال قديم^(*)

يا للابن الرشيقي للإله بان! حول جبينك المتوج بالازهار والعنبيات،
عينك كزيتان كريمتان، تتحركان. خذاك، المبقعان بثقل أسمر^(١)، ينخسفان.
أنيابك^(٢) تلمع. صدرك شبيه بقميارة، وعلى ذراعيك الشقراوين تركض أنعام.
قلبك ينبض في هذا البطن حيث يرقد الجنس المزدوج. فلتتنزه في الليل^(٣)،
محرّكاً برهافة هذه الفخذ، هذه الفخذ الثانية وساقك اليسرى هذه^(٤).

(*) تستند هذه القصيدة إلى أسطورة 'الهرفمافروديت' Hermaphrodite أو الكائن المزدوج الجنس، أسطورة قديمة قام لأدب الغربي في القرن التاسع عشر مابتعاتها ومحضها أهمية كبيرة. وينقل أفلطون آدم عن إيرست دولانيه أن رامو اكتشف ذات ليلة في حديقة عمومية تمثالاً قديماً تنطق عليه الموصافات المطروحة في هذه القصيدة، لكن يمكن التفكير أيضاً، على ما يرى برونيل، بقرءات رامو لعمل أوفيدوس 'التحوّلات' أو لـ 'مادة' أفلاطون، وملوحات فئة كثيرة تصوّر 'الهرفمافروديت' لا بد أن يكون رأها في اللوفر أو في المتحف البريطاني بلندن في وصف هذا الجسد لكائن يعده الشاعر ابناً لـ (إله العادات والزراعة)، كائن لا تجتمع فيه أعضاء الجنسين فحسب بل تختلط فيه أيضاً صفات الحيوان والنبات، يخلق رامو ميولوجيا شخصية ويصوّر ما يدعوه هو في القصيدة التالية ('كائن حميل') 'الجسد العاشق الجديد' ويمرّو له عافية جوهرية تتمثل في تعدّد الحركات وموسقيتها. ويرى مستمتر أن رامو يمدّ هنا 'البورتريت' بحركة تجعل العنوان، الذي يُطلق عادةً على التماثيل، مُفارقاً أو لاغياً.

- (١) يشبه الشمس أو الحالات على خذّه بالثقل وهو خثالة اللبذ وكما يذكر به برونيل، فهذه الصورة العنبيات التي سقطت يهوان الوصف مسحة ديوبسومية أو نشوانية.
- (٢) يحمل أنياباً لأنه، كما يذكر به برونيل، يجمع صفات إنسانية وحيوانية.
- (٣) لعله يقصد، حسب برونيل، دعوته إلى زيارته في الحلم.
- (٤) هذه الكثرة المدهشة ظاهرياً للأعضاء تجد حسب برونيل تفسيرها في كون ابن بان هذا مخلوق مزدوج يملك أربع سيقان.

كائن جميل^(*) Being Beauteous

أمام كتلة جليدي^(١) كائن جميل مديد القامة. صفيّر للموت وموجات موسيقى خافتة تجعل هذا الجسد المعبود يعلو ويتضخم ويرتجف كمثل طيف^(٢)؛ وجراح سوداء وقرمزية تتفجر في الجسد الزائع. تغمق ألوان الحياة الناصعة وترقص وتتحور حول تلك الرؤية، أعلى الورشة^(٣). ثم تصاعد الرعشات وتزمر، ويمتلئ الطعم الحريف لهذه التأثيرات بأزيز قاتل

(*) كتب رامبو العنوان بالإنجليزية الكلاسيكية، ثم ترجمه داخل النص إلى الفرنسية على نحو: un être de Beauté ('كائن ذو جمال'، 'كائن جميل'). وسلاحظ القارئ تعويل رامبو على هذه اللغة في أكثر من موضع من هذا العمل. وكما أشار إليه برونيل، فهذه القصيدة تدور في تجاور طيبي مع القصيدة السابقة، وتندرج مثلها في محاولات رامبو "ابتكار أزهار جديدة وكواكب جديدة وأجساد جديدة ولغات جديدة" ("وداع"، "فصل في الجميم"). وكلمة الرؤية هنا، حسب برونيل أيضاً، مهمة وقد كتبها الشاعر بحرف كبير (حرف التاج)، فهي تجمع النص بمشروع "الزائي" الذي أبان "فصل في الجميم" ("خيمياء الكلمة") عن شاكلات انقاده وعن "إخفاقه" (نضع معققات الشك هذه لأن رامبو لم يلتفت إلى أنه أفلح في إكمال مسعاه الشعري بصورة باهرة). فكان رامبو يعيد هنا الكرة ويؤكد على استحالة المحاولة. وهو يقيم تنافساً مع بحث الأجساد أو إحياء الزم مع صورته المهدان القديم والجديد ("سفر حزقيال" و"الرسالة الأولى إلى أهل قورنثس" و"الإنجيل كما رواه متى")، ويحوّره تحويراً حاسماً. والجسد الشائق هذا يتشكل، كما أشار إليه ستينمتر، في "محترف" النص أو ورشته، كأنما أمام أعيننا، في حركة وانهمام يُبعدانه عما يميز "ولادة فينوس" كما صورها تراث من التحت والرسم مُجمعة بصفاء البحر وسكونه.

(١) كناية، في نظر برونيل، عن عالم قطبي أو صقيبي فينبث فيه الحياة الدنيا، يتشكل مسرحاً لخلق جديد أو انبعاث.

(٢) جسد تجتمع فيه إذن، حسب برونيل، صفات الفصحامة والهشاشة. وسرى في العبارة التالية أنه ليس هشاً فحسب، بل هو، من قبل، جريح.

(٣) ورشة الخلق الجديد التي تدور فيها ألوان الحياة وهي تمتنع على "الفاطر" الجديد.

وموسيقى بخاء يُطلقها العالم^(١)، بعيداً وراءنا، على بوتقتنا للجمال^(٢)،
فتراجع هي وتشرّب. آه! صارت عظامنا^(٣) مكسوة بجسد عاشق جديد.

* * *

آه يا^(٤) للمُحِيتِ الصّائر رماداً، يا لشعارِ اللّبدِ^(٥)، ويا للذّراعين
البّلورين^(٦)! المدفع الذي ينبغي أن أنقضّ عليه عبر الأشجار المتشابهة
والهواء الخفيف^(٧)!

(١) تدلّ الرّعشات (وقد سبق ذكر "الارتجاج")، على الجهد الذي يبذله هذا الجسد ليحوّل هشاشته إلى
قوّة. والأزيز الذي يتصاعد من الجسد نفسه والموسيقى التي يعثها العالم يحملان، في نظر برونيل،
إمكان المساهمة في الخلق وفي الألوان ذاته طاقة تدميرية.

(٢) كتب: "notre mère de beauté"، ومفردة "الأم" (mère) "تفهم هنا، على ما يرى برونيل، بمعنى
النسخة-الأم (ما تقربه نحن من التعبير العربي "أم الكتاب"، الذي يشير إلى "سورة الفاتحة" باعتبار
أنّ هذه السورة القصيرة تحمل في آياتها النبع، في نظر أهل التفسير، مضمون الكتاب كله). وتحيل
"بوتقة الجمال" هذه إلى "الكائن الجميل" نفسه، فهو بمثابة أصل لكلّ جماليّ قادم ("الأم" mère
و"البوتقة" matrice يجمعهما في اللّغات المتحدّرة من اللّاتينية جذر لغويّ واحد).

(٣) أحالت سوزان برنار في نشرتها لأثار رامبو الكاملة إلى تناصّ مع إعادة الخلق انطلاقاً من كومة عظام
يابسة، الموصوفة في "سفر حزقيال" (٣٧).

(٤) نشر البعض هذا المقطع كما لو لم تكن له علاقة بما سبق. آخرون، منهم برونيل، يرون بالمعكس أنّه
يشكّل تنمّة "منطقيّة" له، فهو يأتي ليؤكد انهيار وثبة الخلق الموصوفة أهلاه. كأنّ الشاعر، كما كتب
ألبير بي (يذكره برونيل) "يخلق ويفني في الفعل نفسه". فييفماليون الجديد، يضيف برونيل، منذور
للفشل، و"الكائن الجميل" موعود بالذّمار، والزّاني أو حلمه مجبر على الارتداد على عقبيه.
(بييفماليون Pygmalion هو في الأساطير الإغريقيّة نحّات صنع تمثالاً يصوّر امرأة ثمّ هام بجمال امرأة
التّمثال وتضرّع للآلهة لكي تنفخ فيها الرّوح، فحقّقت أفروديت أمّيته. صار يرمز إلى المعلم أو المرثي
الملهم).

(٥) اللّبدِ (ويقال لها أيضاً ليد وليدة) هي شعر الفرس الذي يغلفي جبهته (ناصيته) وعلماءه، يكتي بها هنا
عن شعر الكائن الجميل. يصوّرها رامبو كما لو كانت شيعاراً يرمز إلى جسد غائب أو آيل إلى غياب.
ويرى فيها برونيل كناية عن شعر العانة، وهو تعبير معبّأ بشحنة سلبية (كأنّها كلّ ما بقي بعد تفخّم هذا
الكائن).

(٦) يقصد أيّهما بهاشة البلور.

(٧) صورة ترمز، حسب برونيل، إلى الخوف من الحرب، من العالم ومن الموت.

حيوات (*)

-I-

يا للجاذبات السَّامعة للبلبل المقدس، يا لسطائح المعبد! ^(١) ما فعلوا يا ترى بالبراهما الذي فسَّر لي «سفر الأمثال» ^(٢)؟ من دَبَّك العهد والمكان، ما زلت أبصرُ حتى [الضُور] القديمة! ^(٣) أتذكرُ ساعات اللُجين والشمسِ ناحية

(*) بالرغم من المناخ الخيالي والأسطوري الذي يكتنف هذه القصيدة، ففيها آثار واضحة من سيرة رامبو ومن تصوُّره لمشاريعه السابقة. لاحظ برونيل شيئاً بنائياً ومضمونياً مع قصيدة سابقة هي "طفولة". فها أيضاً نفث، في القسم الأول، يازاء الانتقال من حياة سابقة (شرقية) إلى حياة راضنة (غربية)، وفي القسم الثاني أمام انتظار تحول قريب، وفي القسم الثالث يواجهنا تصريح "من وراء القبر" أي من بعد الموت. كما لاحظ الشارح نفسه قرابة مدعشة مع "فصل في الجمجم": المناداة بحكمة الشرق (القسم ١ من النص الحالي)، "الارتباب الفظيح" من عهود المسيحية (القسم عينه) ومن "مشروع الزافة" (القسم ٢) ومن "المبتكر" نفسه (القسم ٢ أيضاً) ومن عمله أو نتائج ابتكاراته (القسم ٣). وكما افتقدت "خييماء الكلمة" ("هذيانات - II") من التقنص أو الانبعاث، فالصوت هنا قريب، ولو مجازاً، من صوت إنسان مبعث يقدِّم كشفاً خاسراً لسماعي حُسر بأكمله. وفكرة التقنص هذه ينهني ألا تأخذ بها بمعناها الحرفي، بل إن رامبو، إذ يقدف هكذا بسيرته السابقة في خضم حياة أخرى، يهزُّر المسافة التي أتخذها من ماضيه ويقدمه كما لو عاشه شخص آخر. هي المسافة التقدي التي يقيمها يازاء نفسه، والتي سبق أن قلنا إنها تمثل إحدى أهم إضافاته للأدب الحديث.

(١) يستحضر، حسب برونيل، ما هيأ كان يتقمص فيه سيرة قذيس (كتب في "حيوات": "أنا القذيس...").

(٢) يرى برونيل في "سفر الأمثال" هذا كناية (هز شبه النوع) عن التعليم الهندوسية، وبالفعل فلا معنى لأن يعلمه براهما (قذيس هندوسي) "سفر الأمثال" الإنجيلي.

(٣) كتب رامبو: "vieilles"، وهي تعني "القديمة" (نعت للأشياء) كما تعني "المجائز" (نعت للنساء)، وقد تكون هي الصفة التي يقيث لاسم سقط من المخطوطة سهواً. وفي كلتا الحالتين يكون المعنى هو أن الضور، صور الأشياء أو الكائنات، قد بقيت راسخة في ذهنه.

الأنهار، وعلى كتفي يد الزيف^(١)، ومداعباتنا [تبادلها] واقفين في السهول المفلّفة^(٢). - حول فكري يطن سرب حمام قمرية^(٣). - منفيًا هنا، حزت مسرحاً لتمثيل الزوانع الدرامية لجميع الآداب. سأدلكم على ثروات عجيبة^(٤). أنامل تاريخ الكنوز التي عليها غشتم. وأرى ما ستكون عليه البقية!^(٥) كالهباء حكمتي مُزداة. ما يكون عذمي^(٦) بالقياس إلى ما ينتظركم من ذهول؟

-II-

أنا مخترع^(٧) فاق في الجدارة كل من سبقوه؛ بل حتى موسيقار غش على ما قد يكون مفتاح الحب^(٨). وإذ أنا الآن كمثلي نبيل^(٩) في ريف جهنم نحت

- (١) خيب بعض الناشرين والشرّاح أنه يجب تصحيح حرف في الكلمة "campagne" (الزيف)، فتمحّل إلى "compagne" (الرفيقة). سينمتر وبرونيل يريان مخطوطة رامبو صحيحة، فالأخير يقصد بالفعل "يد الزيف" ويرى في "الزيف" (وهو في الفرنسية مؤنث) نوعاً من رقيقة أنثوية يداعبها وتداعبه.
- (٢) أي الملاي بالفلفل وسواء من نباتات تُصنع منها التوابل. وهذه السهول أو نباتاتها تميّز الشرق، يذكّر المتكلّم إقامة له فيه أو يحلم بأن يلتحق به.
- (٣) هذه العبارة المحشورة بين محترضين تشير إلى صورة مفاجئة تُداهم المتكلّم وتُملّي عليه الانتقال من الماضي وال "هناك" إلى اللحظة والمكان اللذين هو فيهما "هنا والآن". ورأى البعض في "الحمام القمرية" اسم حمامات تربي في الهند، والبعض الآخر وصفاً عادياً، لا سيما وأن بعض الحمام مطوق العنق بالفعل بقعة أرجوانية.
- (٤) تراوه بماضيه يسمح له بالإدلال على كنوز عجيبة: موقف محاكاة للمسيح و"العابنة" طفولية مقصودة سبق أن رأيناها في "ليل في الجحيم" ("فصل في الجحيم") وفي "استعراض".
- (٥) يخاطب الغرب المسيحي: يعرف ما تساري كنوزه أو اكتشافاته ويتوقّع ما ستكون عليه البقية الآتية، التي لن تكون في نظره كما يحسب الغربيون.
- (٦) يرى فيه برونيل حالة العدم التي يرمي فيها أثناء "النرفانا" (ما دام يحلّ هنا في إهاب قدّيس شرقي). يمكن أن نرى فيها ما يشعر هو أنّه انتهى إليه من عدم أو إخفاق. والدّهول الذي يتوقّعه للغربيين في السطر نفسه هو هذا الذي سينجم عن تحقّقهم من أنّ الوعود التي وثقوا بها كانت خداعة.
- (٧) يراجع من جديد ماضيه كمبتكر ("حاولت ابتكار أزهار جديدة وكواكب جديدة وأجساد جديدة ولغات جديدة" ("رداع"، "فصل في الجحيم").
- (٨) كتب رامبو في مطلع "فصل في الجحيم" "الزفة هي هذه المعتاح"، وأصاف مفتلاً نفسه "هذا الإلهام يُبثّ أنني حلمت". هنا أيضاً مراجعة لفشل مشروع الزافة.
- (٩) تُخفي المفرة "نيل" gentilhomme فكرة التبطل والعيش بلا عمل فعلي.

سماءٍ معتدلة^(١)، فأنا أحاولُ إثارتِي بتذكُر الطفولةِ المتسوّلةِ واكتسابِي للعلمِ ووصولِي بِخَفْيِ فلاحِ، والمُساجلاتِ، والترُمُلاتِ الخمسةِ أو الستة^(٢)، ومضعةِ أعراسٍ منَعني فيها راسِي القويُّ من أن أرقى حتّى نَعِمَ رفاقي^(٣). لا آسفُ على حصَتي القديمةِ من المَرَحِ الإلهي^(٤): فالجورُ المعتدلُ في هذا الرِيفِ الجَهْمِ يُمعِنُ في تغذيةِ شكوكي^(٥) الفظيعة. لكنّ لَمّا باتَ يتعذّرُ تشغيلُ هذه الشكوكيةِ، ولَمّا كنتُ أيضاً منصرفاً لاضطرابٍ جديدٍ، - فأنا أنتظرُ التحوّلَ مجنوناً شريراً.

-III-

في حُجرةِ سُلَمٍ^(٦) اعتُقلتُ فيها في سَنِ الثّانيةِ عشرةَ عرفتُ العالمَ، وصوّرْتُ الكوميديا الإنسانيّة. في بيتٍ مؤونةٍ تعلّمتُ التاريخ. في عيدِ ليليّ في

(١) هذا الوصف يذكّر، حسب برونيل، بـ "زوش Roche" حيث كانت مزرعة هائلة وامبو ومنزلها الريفي، وهناك كتب رامبو "فصل في الجحيم". والتعابير المستخدمة هنا تتطابق مع وصف رامبو للمكان في رسائله لصديقه دولايه، والاعتدال يفهم هنا سلبياً باعتباره كتابة عن الزنابة.

(٢) إحالات يقوم بها رامبو إلى سيرته نفسها: طفولته الفقيرة التي ينعته بالمتسولة - متسولة لا للمال بل للحنان- وتعلمه الشاق وماضيه الفلاحي وترُمُلاته العديدة، التي هي كناية عن غرامياته المُخففة. وكلمة "الترُمُل" من القاموس الفرليني، وسبق أن استخدمها رامبو في "أغنية البرج الأعلى".

(٣) أي الأماسي التي بقي فيها أكثر صحواً من رفاقه، لا يقدر أن يرافقهم في ثلهم، بسبب من إرادته القويّة ("راسي القوي").

(٤) هذه التي كانت له في حياة سافقة.

(٥) أي نزعة الشك التي ينسبها إلى نفسه، والشخيرة التي مارسها في "فصل في الجحيم" على الفلاحين والمسيحية والعلم والفلسفة الحديثين، وعلى الغرب بعامة، وعلى نفسه. وقد فضّلنا استخدام هذه المفردة الثامنة الواقع نوحاً ما، والتي تصني نزعة وموقفاً فكرياً، على استخدام تعبير مخفّف ("الارتياب" مثلاً).

(٦) هنا استعادات خاطفة لمساره الكثيف الوامض الذي مكّنه من الوقوف بسرعة على أسرار المعرفة والتجربة الحيّاتيّة والخيال. مي إحدى العمارات يُمرّع به في الشرق، موطنه المثالي كعارف وكفنان. وفي الختام بقّدم ما يشه إعلاناً عن كون التجربة بلغت لديه متنهاها وليس لديه أيّة رغبة باستئنافها، فكأنه يضع نفسه في مقام الميت عن العالم.

إحدى مدُن الشمالِ قابلتُ جميعَ نساءِ قدامى الرّسامين^(١). في ممرِّ عتيق بياريس^(٢) لَقِيتُ العلّومَ الكلاسيكية. في بيتٍ رائعٍ يزترهُ الشّرقُ كله^(٣) أتممتُ منيعي الشّاسعَ وقضيتُ خلوتي الفدّة. لَوْنَتُ دمي^(٤). وأعيدُ واجبي إليّ. لم يعدُ حتّى ما يستوجبُ التّفكيرَ بذلك. أنا حقّاً من ولاء القبرِ، وما من ثواب^(٥).

-
- (١) المقصود في نظر أنطوان آدم هو أنّه قابل في المتاحف صوَرُ النساء التي وضعها الرّسّامون القدامى. ويمكن - وهذا أبلغ - أنْ نقرأ العبارة بمعنى أنّه قابل وجوهاً كتلك المصوّرة في لوحات قدامى الرّسّامين. يرى برونيّل أنّ التّفكير يشجّه هنا إلى نساء مدينة غلامندية أكثر منّا إلى نساء لندن.
- (٢) حاولَ إيف بونفوا وألبير بي أن يحدّدوا موقع هذا الممرّ أو الرّفاق بين الأماكن التي أقام فيها رامبو بياريس (مقرّ الفونص لومير Alphonse Lemerre، ناشر الشعراء البرناسيين، مثلاً، الذي أرى رامبو لفترة، وكان يقع في ٤٧ زقاق شوازول (Passage Choiseul). نعتقد مع برونيّل بأنّ الأمر يتعلّق هنا بأماكن حلمية أكثر منها فعلية، فرامبو لا يكتب هنا مذكراته بل يستحضر سيرته شعريّاً.
- (٣) يرى برونيّل أنّ رامبو ربما كان يضخم و"يُشرّق" هنا الأجواء الرّيفيّة لـ "روش" ولزمن خلوته فيها، الذي مكّنه من إتمام "فصل في الجحيم".
- (٤) بمعنى أنّه ألحصب دمه بمعطيات ثقافات متعدّدة، أو تعرّف على دمه الحقيقي في "الدّم الفاسد"، دم اللوثنيين والزّنح الذين يجهر في "فصل في الجحيم" بالالتئام إليهم.
- (٥) يبدو كأنّه لا يريد مواصلة صنيعه، أو كأنّه يقرّ بإخفائه في اجتراح "الحبّ الجديد"، فحلّ نفسه في إهاب إنسان ميت. وهو لا يطالب بثواب أو مكافأة (commission) على محاولاته السّاقطة، ونجد الصّيغة معها (رفض المكافأة أو "العمولة") في خاتمة "بيع تصفية". متممّن بفكر بالمعنى الآخر للمردة المذكورة ويرى فيها تعبيراً عن المهامّ الدنيويّة والدنيويّة، أي الرّساليّة بعامّة: فكانَ رامبو يقول إنّه لم تعد له من مهمة أو رسالة في العالم.

سَفَرٌ (*)

رَأَيْتُ مَا يَكْفِي.
قَوَّيْتُ الرِّوْيَةَ بِجَمِيعِ الْأَشْكَالِ.
نَلْتُ مَا يَكْفِي. صَحَبَ الْمَدِينِ، فِي الْمَسَاءِ، وَتَحْتَ الشَّمْسِ، وَإِلَى الْأَبَدِ.
عَرَفْتُ مَا يَكْفِي. أَحْكَامَ الْحَيَاةِ^(١). يَا لِلضُّوْءَاتِ وَيَا لِلرُّؤْيِ!
سَفَرٌ فِي الْخَنَانِ^(٢) وَالصَّحْبِ الْجَدِيدِينَ!

-
- (*) الشاعر يرُدِّعُ هَا مَشْرُوعَهُ السَّائِقَ (الرِّوْيَةَ وَهَلُوسَاتِهَا الْمُتَنَوِّعَةَ) وَمَسَارَهُ الْمُتَقَطِّعَ وَضَوْءَاتِ الْمَدِينِ (تَرْحَلَاتِ صَحَّةِ قُرَيْشٍ؟). يَشْكُلُ هَذَا الْوَدَاعَ مَنَاسِمَةً لَطُوحَ مَشْرُوعٍ قَادِمٍ وَيُبَدِّلُ شِدَّةَ التَّحْمِيرِ، مَعْرِتَاهُ الْأَسَاسِيَّتَانِ هُمَا بَعْضُهُمَا الْتَّانِ تَرْدَادٌ، كَمَا يَذْكُرُ بِهِ بَرُوِيلُ، فِي 'وَدَاعٍ' (حَاتِمَةٌ 'فَصَلْ فِي الْحَجِيمِ') - الْخَنَانِ (وَهُوَ عِبْرُ الزَّافَةِ) وَالصَّحْبِ (صَحْبُ الْمَوْسِيقَى الْأَكْثَرُ تَأْخُذًا) وَكَمَا يَذْكُرُ بِهِ بَرُوِيلُ أَيْضًا، فَصُورَةُ اسْتِثْنَائِيَّةٍ لَا يَلُوحُ رَامِبُو هُنَا بِتَحْطُمِ الْمَشْرُوعِ قُبْرَ الْإِعْلَانِ عَنْهُ
- (١) أَيُّ، حَسْبَ بَرُوِيلِ، لِحَفَظَاتٍ حَذَلْ مِثْلَهَا لِحَفَظَاتٍ تَأْزِمُ. تَارَةً الْحَمَاسَةِ وَطَوْرًا الْإِنْهِيَارِ.
- (٢) كَتَبَ رَامِبُو فِي حَاتِمَةِ 'فَصَلْ فِي الْحَجِيمِ': 'فَلْتَلَقُ جَمِيعَ دَوَائِقِ الْعَنْفَوَانِ وَالْخَنَانِ الْحَقِيقِيِّ'.

ملوكية(*)

ذات صباح، في مجال شعب شديد الوداعة، كان رجل وامرأة رائعان يصرخان في الميدان العام. "يا أصحابي، أريد لها أن تغدو ملكة!"؛ "أريد أن أغدو ملكة!". كانت المرأة تضحك وتترنح. وكان هو يتحدث لأصدقائه عن كشف واختبار أدرك خاتمته. كانا يغشى عليهما الواحد بإزاء الآخر.

وبالفعل توجا ملكين طيلة صباح غطيت فيه البيوت بـجود أرجوانية^(٢)، وطوال العصر حيث كانا يتقدمان حيال رياض محفوفة بسعف النخيل^(٣).

(*) حكاية أخرى من حكايات رامبو الشرقية. لا يسمح النص باستخلاص درس معنوي أو مغزى للحكاية، مما دفع إلى كم هائل من التأويلات بفضل تحاوزه مع برونيل صوب دلالة العمل الظاهرة أو البسيطة: رجل وامرأة يتالان التكريس بعد اختبار يختارانه، ولا يدوم التكريس إلا يوماً واحداً. فكان رامبو يريد التذكير بقوة كل طرف، ويدفعنا إلى استحصار ذلك "اليوم الواحد من لنجاح" الذي يتحدث عنه في "حالة صبق"، والذي يأتي كتعويض عن جميع الإخفاقات السابقة. وإذا كان في حكاية التوبيج هذه تلميح إلى نزعات رامبو وفرلين، فهذا كاب في اعتقاد ستيمنز ليرينا كيف يحول رامبو، بصورة تامة السيادة، واقعاً باتساً نوعاً ما.

(١) ضحك وارتجاف يرافقان، حسب برونيل، الاختبارات التلقينية أو عمليات الخلق الكبرى، كما في النص السابق "كلتن جميل".

(٢) هو لون الثشربفات الملكية.

(٣) يتضح ذكر لنحل هو الآخر قيمة احتفالية ويذكر باستقبال الطافرين، وبالذات، حسب برونيل، الاستقبال الذي حظي به المسيح لدى عودته إلى القدس بعد بعثه للمازر.

إلى عقل^(*)

نقرة من إصبعك على الطبل تُحرّز جميع الأصوات^(١) ويبدأ التناغم الجديد.
خطوة منك وينهض الرجال الجدد وشرعون بالسير^(٢).
رأسك يلتفت^(٣) بعيداً عنا: الحب الجديد! رأسك يلتفت إلينا: الحب
الجديد!^(٤)

(*) بورتريت آخر للمخلص أو "المارد" الحامل لرأفة لا اعتقادات أخوية فيها ولا ركوعات، الذي يشر به رامبو بوضوح أكثر في خاتمة "إشراقات"، ولئن لم يكن هو "عقل" المسيحية فهو ليس كذلك "عقل" ديكاوت ومفكري العقلانية. وينبغي الالتفات مع برونييل إلى الجراءة والخصوصية المتمثلين في استخدام "عقل" على التنكير (عقل بين عقول أخرى) في حضارة غربية تؤمن بـ "العقل" وتسمى إلى تكريسه. وفي المفردة نفسها (raison) تجتمع معاني العقل المفكر والعلة والباعث والسبب، معاني متكافئة في الأصل الاشتقاقي للكلمة، تلقي جميعاً بأنّها على القصيدة. فهذا العقل التحويلي هو أيضاً علة جديدة وباعث لانطلاق آخر. وبشيء من السخرية يستولي هذا "العقل" على قدرات العسكر (النقر على الطبل والشروع بالسير)، وعلى قوة الأوامر الإلهية (الإيحاء الأير بإشارة من الرأس أو بالتفاته لها قوة إنجازه فوراً). فهل سيقلد هذا "العقل" ما ترى أن يجرّح "التناغم الجديد" ويحقق مطالب الأطفال في تغيير المحفوظ وتحطيم جميع الألفاظ، بما فيها آفة الزمن؟ العبارة الأخيرة تطرح على هذا السؤال إجابة يعتمها برونييل بالملبسة. ومن المهم أن نلاحظ مع سبنمتر أن العنوان يتقدم في شكل إهداء: التشيد مُرّجى "إلى عقل"، ممّا يضع المتكلّم في عداد من يتوجهون إلى هذا العقل بالثناء ويتظنون أن يمارس فعله التحويلي.

(١) تقوم، حسب برونييل، باستفاد جميع الأصوات سعياً إلى تحقيق "التناغم الجديد" La nouvelle harmonie.

(٢) يقترب هذا السير من مسيرة العبيد المتفضّضين أكثر ممّا من مسيرة الجند، ويذكرنا برونييل بمقت رامبو للمسكر، المعبر عنه في "صُحح" ("فصل في الجحيم").

(٣) رأى رولان دو رونييل Roland de Renéville (يذكره برونييل) في هذه الحركة تحييناً إنسانياً لإيماءة الرأس المعروفة لدى قدامى الآلهة (تُدعى باللاتينية Numen) والتي تشير إلى إرادة إلهية وإلى الإله نفسه باعتباره قوة فاعلة. ويشير برونييل إلى أنها يمكن أن تدلّ على حركات الشخص الماشي مشية موقّعة.

(٤) أنظر وصف هذا الحب في النص الأخير من "إشراقات".

«غَيِّرْ أَقْدَارَنَا، بَدِّدِ الرِّزَايَا بَدَاءَ بَرَزِيَّةِ الزَّمَنِ»، يُنْشِدُ لَكَ أَوْلَئِكَ الصُّغَارُ.
«أَقِمِ أَيْتَانَ شَيْتٍ»^(١) جَوْهَرَ حَظوظِنَا وَأَمَانِينَا، يَيْتَهْلُونَ لَكَ.
يَا مَنْ كُنْتَ دَائِماً هُنَا، سَتَمَضِي إِلَى كُلِّ مَكَانٍ^(٢).

(١) أي، حسب برونيل، في كُلِّ مَكَانٍ خَارِجَ هَذَا الْعَالَمِ.

(٢) عبارة مُلَمَّعة رَأَى فِيهَا الْمَعْنَى تَأْكِيداً لِلْقُدْرَةِ الْإِنْشَارِيَّةِ لِهَذَا "الْعَقْلِ" وَالْبَعْضُ الْآخَرُ مُحْكُومَةٌ بِالنَّشْرِ
مُحْتَأً عَنِ إِمْكَانَاتِ اتِّعْقَادِ هَذَا "الْعَقْلِ" نَفْسَهُ.

صبيحة سُكَّر (*)

آه يا طيّبي! آه يا جَمِيلِي! ^(١) يا لَجوقة الأبواقِ المُرعِبة حيث لا أعودُ
أَتعشّر! رَسَمٌ عَجائِبِي وطاولةٌ تُعذِّب! ^(٢) مرّحى للعملِ الجَدِيدِ ^(٣) والجَسَدِ

(*) قام لمعدي من الشراح والنقاد (جان-بيار ريشار، إيف بونفوا وآخرون) بتأويل هذا النصّ ومفردة 'سَم' فيه باعتبارهما مديحاً لتجربة تناول العقارات المهلوسة. أنطوان آدم والبير بي رابا فيهما بالعكس تجسيدا لمقولة رامبو في "رسالة الزائني" الثانية التي يؤكد فيها على أنّ الزائني "يبحث بنفسه عن جميع السموم ويستنفدها ولا يحتفظ إلا بمصارتها. معاناة لا توصف، يلزمه فيها الإيمان كله". وبذلك الأخذ بالمعنى الحرفي للمفردة الفرنسية "assassins" المأخوذة من العربية "حشّاشين"، يرى سينتزر وآخرون أنّه يجب التفكير بفرقة "الحشّاشين" الاسماعيلية المعروفة، التي كان يفودها حسن الصباح. كانت الكلمة تُطلق في الغرب على متآلي القادة المسيحيين في عهد الحروب الصليبية، ثمّ صارت تسمّى القتل بعامّة. ومنذ سيرة رامبو الشهيرة التي وضعها بالإنجليزية إنيّد ستاركي Enid Starkie، صار تأويل المفردة في نصّ رامبو بهذا المعنى هو السائد. وبهذا المعنى جعل هنري ميلر Henry Miller من التّمييز "زمن القتل" عنواناً لكتاب له معروف في رامبو. ووراء المديح الظاهري للسّم، يرى بروينل استحصاراً لتجربة صارت في عداد لماضي وإعلاناً آخر عن فشل مشروع الزائني الذي كان يقوم على هجرن الأخلاق السائدة والبحث عن الجمال وإعداد "نسق" أو "منهج" والوعد بجسد شائق والثّقة لحُب جديد.

(١) استعادة، حسب بروينل، للتّحايا المتناوبة التي يُسديها رامبو في مسودّات "فصل في الجحيم" ونضه اللّهائي "وداع" تارةً للجمال وطوراً للعلية.

(٢) كتب: "chevalet féérique"، عبارة افتضائية يمكن أن تعني آلة تعذيب عجيبة أو تستي حثالة اللوحة التي يستخدمها الرسّامون وبالتالي، وعلى سبيل الكناية، رسماً عجائبيّاً ومصدر تعذيب في الألوان ذاته. والمفردة نفسها نسّيتُ مُنبت الأوتار في الكمنجة. المهمّ هو ارتباط الشعر والتعذيب في دلالة الشّيء نفسه، وهو ما حرصنا على تثبيته في ترجمة مزدوجة تأخذ بعين الاعتبار دلالاتي العبارة.

(٣) سنّ أن نكلّم عن "العمل الجديد". في نهاية "فصل في الجحيم"، وهناك سنّاه "le travail nouveau" ("العمل - أو الفنّ - الجديد") هابسيسيه "l'œuvre moule"، والثّمت "moule" شديد الأهمية عنده، فهو مشقّ من ouïe (السمع)، وبالتالي فهو عمل جديد غير مسموّع به من قبل، أي مطلق الجذّة، وعجيب وكما أياں عته باتريس لوروي في دراسة له ذكرناها في مقدّمة المترجم، فلا=

الشاقق^(١)، لأوّل مرّة! بدأ ذلك تحت ضحك الصغار^(٢)، وبه سيختتم. سيقيم هذا السّم في عروقنا حتى بعد أن ينصرف المُبوقون ونكون أُعيدنا إلى التّشاز القديم^(٣). وإذ أنا الآن في تمام الاستحقاق لهذه العذابات^(٤)، فلنجمع، بحميّة، ذلك الوعد فوق-الإنسانيّ المقطوع لجسدنا وروحنا الإنسانيّين: ذلك الوعد، ذلك الجنون! الأناقة، والعلم، والغُف!^(٥) وُعدنا بأن تُوارى في الغمّات شجرة الخير والشر^(٦)، وبأن تُنقى التّزاهات الطغيانيّة^(٧)، كي نجلب حيناً الثّقي. بدأ ذلك بشيء من القرب، - ولاتنا لا نقدر أن نقبض على هذه الأبدية على الفور^(٨)، - فهو سينتهي بتشتّب للعطور.

= أكثر أهمية لدى رامبو من المفردات المتية اشتقاقياً إلى السماع والموسيقى، وكذلك إلى مجال الرؤية وعالم الألوان. ولا تقدر بالطبع أن نترجم إلى "غير المسموح به" في كلّ مرّة، لأنّ ضرورات التعبير بالعربية لا تسمح بذلك دوماً.

- (١) جسد شاقق، بمعنى "غريب" و"شيء غرافي"، بالمشكلة التي وصفها في "كانن جميل".
- (٢) يرى برونيل هنا إشارة إلى نشيد الأطفال في النصّ السابق ("إلى عقل")، فيبدو النصّ الحالي وهو يتشعب.
- (٣) أي، على ما يرى برونيل، انهيار فكرة تحقيق "الثناهم الجديد".
- (٤) بهذه العذابات يقصد، حسب برونيل، "الجوقة المرحّة" (لاجتماع العمل الجديد أو غير المسموح به) وآلة الرّسم والتّقطيب المسجّية (لاشكّار "الجسد الشاقق")، "والسّم" (الجالب "للرؤية"). ويشير ستينمر إلى أنّ رامبو كتب في المخطوطة بالجمع ("وإذ نحن الآن في تمام الاستحقاق...") ثمّ فضّل الضيّغة بالمفرد.
- (٥) عمداً رامبو هنا إلى التّفية الفاخلة، إذ كتب "L'élégance, la science, la violence" ويبدأ لنا أن مجاراه في سجعته مستمتخض عن شيء من التعسف اللّغويّ. يعقد هنا وسائل تحقيق المشروع.
- (٦) أي، حسب برونيل، إزالة المفهوم التقليدي للخير والشر وإقامة مفهوم الطّية أو الخير الجديد الذي يحته هو في بداية النصّ.
- (٧) نزاهات طغيانيّة، أو منسلطة، فهي إذن نزاهات كاذبة. دعوة إلى نقي الطّغاة بدل نقي المحكوم عليهم، يرى فيها برونيل استعادة لموضوع المحكوم عليه بالأعمال الشّاقة والحبّ، الذي حاله في "دم قاسد" ("فصل في الجحيم").
- (٨) حتى إذا كانت هذه التجربة تمتح أبواب الأبدية فهي، على ما يرى برونيل، تظلّ منخرطة في الزمن، وربما كمن هنا تناقضها المقاتل.

يا صبحك الصغار ويا تكتّم العبيد، يا تشفّ العذارى^(١) ويا رعب الأشياء
والصُور ههنا، لِنَتَقَدُّسُوا بِذِكْرِى هَذِهِ السَّهْرَةِ. بدأ ذلك بكامل اللفظاظ^(٢)
وهوذا يُخْتَم بِمَلَائِكَةٍ مِنْ لَهَبٍ وَجَلِيد^(٣).

يا سَهْرَةٌ تُمَلِّ صَغِيرَةً^(٤)، قَدَسَتْ! عَلَى الْأَقَلِّ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ الْفَنَاعِ الَّذِي بِهِ
أَتَحَفَّتِنَا. تُؤَكِّدُكَ طَرِيقَةً! وَلَنْ نَنْسَى أَنَّكَ مَجْدَتْ بِالْأَمْسِ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ
أَعْمَارِنَا^(٥). إِنَّا بِالْسَمِّ لَمُؤْمِنُونَ. نَعْرِفُ أَنَّ نَهَبَ حَيَاتِنَا بِأَسْرَها كُلِّ يَوْمٍ^(٦).
هَؤُذَا زَمَنُ الْقَتْلَةِ^(٧).

-
- (١) لعلّ في ذكر المذارى والعبيد إحالة إلى أجواء شرقية قديمة بموقع فيها تجربته أوروبية.
(٢) يرى فيها برونيل إشارة إلى الواقع الخشن الذي يكتشف في "فصل في الجحيم" أنّ عليه أن يُعَاتِفَهُ.
(٣) يساءل برونيل إنّ لم يكن رامبو يصف هنا نهاية هلاكية للشعرية.
(٤) يشير برونيل إلى مفارقة. فرامبو يكتب في العنوان "صبيحة سكر" وتحدث في المتن عن "سهره".
وسنّ أن منح النصّ ما قبل الأخير من "فصل في الجحيم" عنوان "ضح" وتحدث في متنه عن
"سهره" أيضاً.
(٥) المفردة *ages* متعمّدة المعاني، ويمكن أن مهم أيضاً "كلّ واحد من عصورها". فهذا "المهوج"
(الطريقة)، شأنه شأن "عقل" النصّ السابق، "كان دائماً هنا"، فله حضور لؤلي.
(٦) يرى برونيل في هذه العبارة محاكاة لمقولة "إنجيل متى" (١٠، ٣٩) "من خيَّفَ حياته يَفْقِدُها، ومن
فقد حياته في سبيلي يَحْمِلُهَا".
(٧) هم قتلَة الأناسِ القديمة (وليس فكرة "مدّحي الحشيش" الاحترالية). وتبدو العبارة لبرونيل وهي
تستعيد في بنائها ومعناها مقولة "إنجيل متى" (١٠-٣٤) التي ترى أنّ ملكوت الربّ موهود للعنفين:
'لا تظنّوا أنّي جئت لأحبلّ السّلام إلى الأرض، ما جئت لأحبلّ سَلاماً بل سِيقاً...'. والإنجيل نفسه
(١١-١٢): "... ملكوت السّماء يُؤخَذُ بِالْجِهَادِ، وَالْمُجَاهِدُونَ يَحْمِلُونَهُ". ويرى الشارح أنّ رامبو،
مع إبانته عن إحقاق المشروع، يدفع ما المقولة الإنجيليّة في تأسيس العنف لملكوت الربّ إلى أبعد
مدى ممكن ويخرفها في اتجاه مشروعه الخاص.

عبارات(*)

- عندما يُخْتَرَلُ العالمُ إلى غابة سوداء وحيدة^(١) في أعيننا الأربع المندهشة،
- وإلى شاطئٍ لصغيرين^(٢) وفيّين، - وإلى منزلٍ موسيقيٍّ^(٣) لتجاوبنا الجليّ،
- فإنني سألفاك.
لا يكن هنا سوى شيخ^(٤) مفرد، هاديٍّ وجميلٍ ومُحاطٍ بـ"بَذخٍ شائقي"،
وسأجثو أمامك.
لأكن حَقَّقْتُ جميعَ ذكرياتك، - ولأكن هذه التي تُحسِّنُ تكميمك، -
وسأخُفِّقُك^(٥).

(*) هنا سلسلة عبارات تنظم في مقاطع مستقلة. يبدو المقطع الأول وهو بشكلٍ يبالغ في توضيح محاكاة ساخرة لغنائية قرلين المشفّية يحلم فيها لنفسه وللحبيبة بمنزلة مريئة يعيشها الإنسان، نوع من مردوس طفولية ورعوية. في المقطعين الآخرين يبدو رامبو وهو يحاكي سحرية مشروعه هو نفسه لاجتراح "حب جديد".

(١) إشارة إلى بيت شعري لقرلين يقول فيه: "معروّلين في الحياة كما هي عامة سوداء/ سيبحث فلانا حانها الوديع / ويكونان شعرورين ينزدان في المساء". كما يذكر المقطع ما كتبه رامبو في "فصل في الجحيم" على لسان "العداء الحمقاء": "كُتُّ أَرَانَا كَمَثَلِ طِفْلَيْنِ طَيِّبَيْنِ حُرَيْنِ فِي لَتَجَزَلِ فِي فَرْدُوسِ الْكَأَمَةِ".

(٢) إشارة إلى قول قرلين: "فلنكن صغيرين وقيّين..."

(٣) إشارة إلى كلام قرلين عن "اليانو الذي تعانقه يدٌ مضمّة".

(٤) إشارة إلى قول قرلين: "وسبحلو لي / أن أكونَ كمثل هؤلاء الشيخ".

(٥) هذه العبارة الحتمية تحوّل النصّ إلى ملهية نهاتها الموجزة "قاتلة" للعاشق الوديع

عندما نكون بالغى القوة، فمن منا يتراجع؟، أو بالغى المرح، فمن يسقط
من الهُزء؟ عندما نكون شريرين جداً، - فما سيفعلون بنا؟
تَرْجى، ارقُصى، اضْحَكى. لن أقدر أن أرمي الحب من النافذة أبداً^(١).

- يا رفيقتى المتسولة، أيتها الطفلة-المنخ، كم سواءً عندك هؤلاء
الشقيئات وهذه المَآوِراتُ، وجميعُ تلبكياتي^(٢). أوثقى نفسك إلينا بصوتك
المستحيل^(٣)، صوتك! المُمالي الوحيد لهذا اليأس الرذيل.

(١) يعارض، حسب برويل، موقف المرأة الذي يعده هو بالغ الخفة إزاء الحب.

(٢) تبدو المواقف الموصوفة وهي تحيل في نظر برويل إلى ما دعاه رامو في "وداع" ("فصل في
الجهيم") "العرايات العنيفة الكاذبة".

(٣) "مستحيل" بالمعنى الحزفي للمفردة على ما يرى برويل، أي الأسطوري والمتعذر على الانتكار كما
في "كائن جميل".

[عبارات أخرى]^(١)

صبيحةٌ عائمةٌ في تمّوز. مذاقُ رماذٍ يطعمو في الجوّ؛ - رائحةٌ حشب
تنضجُ في الموقدِ، - الأزهارُ العطنةُ - حراثُ الثّزهابِ - رذاذُ القنوابِ يجتارُ
الحقولَ - لم لا نرى من الآنِ دُمى الأطفالِ والبخورِ؟^(٢)

* * *

مددتُ حبّالاً من بُرجِ نافوس إلى آخر؛ وأكابلُ من نافذةٍ إلى أخرى؛
وسلاسلُ ذهبيّةٍ من نجمةٍ إلى سواها، وها أنذا أرقصُ^(٣).

* * *

بلا انقطاع يصاعدُ الدّخانُ من البركةِ العالية. أيّةُ ساحرةٍ ستنهضُ فوقَ
المغيبِ الأبيض؟ أيّةُ إيراقاتٍ بنفسجيّةٍ ستَهبطُ؟^(٤)

* * *

(١) هنا سلسلة أخرى من العبارات تحتلُ في مخطوطة رامبو الصفحة التالية لصفحة العبارات السابقة، ولم يضع لها عنواناً. فضله لها واختلاف اللهجة فيها عن العبارات السابقة قاد لناشرين إلى نشرها مستقلةً عنها. وكلّ مقطع داخل العبارات التالية يحتفظ هو الآخر باستقلاله.

(٢) الطّفْس تجلله الكأبة، ومع أنّ المشهد يصور صبيحة تمّوزيّة فالمتكلم يحسّ وكأنّه في كانون الأوّل وعلى مقربة من عيد ميلاد المسيح ("نويل")، الذي يدلّ عليه، حسب برونييل، تعبير "دُمى الأولاد والبخور"، والذي يُصادف حلوله موسم البرد.

(٣) يرى جاك رانسير في هذه العبارة الطويلة، الأسرة ببساطتها، بياناً عن الحنان الرامبويّ، ومحاولة اليانسة الدائمة في مدّ جسور فوق الهاوية. ويدكر برونييل بأن رامبو يستعيد هنا تحرمة يحسبها على الماضي، رأفته القديمة التي جعلته يتوهّم أنّه حائر على قدرات فوق-طبيعية، قل أن يجد نفسه "مُعاداً إلى الأرض" ("فصل في الجحيم").

(٤) إشتان من رؤى رامبو الهلالية، تصوّر الأولى صعود ساحرة في الأفق (ستعادة لحراقات الزيف التي =

بَيْنَا تُنْفَقُ الْأَمْوَالُ الْعَامَّةُ فِي أَعْيَادٍ لِلتَّاحِي، يَرْنُ فِي الْغَيْومِ نَاقُوسُ نَارٍ
وَرْدِيَّةٌ^(١).

* * *

بَعْدُوبَةٍ يَمْطُرُ عَلَى سَهْرَتِي مَسْحُوقٌ أَيْضُ يُوجِّحُ مَا يُشْبَهُ الطَّعْمَ اللَّذِيزَ
لِجَبْرِ صِينِي. - فَأَحْفَظُ نَوْرَ الثَّرِيَا، وَأَرْتَمِي عَلَى سُرِيرِي، ثُمَّ، مُسْتَدِيرًا نَاحِيَةَ
الْعَتَمَةِ، أَرَاكُنُ يَا فَتَيَاتِي! يَا مَلِيكَانِي!^(٢)

* * *

"اكتشفْتُ طفولته؟"، والثَّانِيَةُ هَبْوَطًا مُعْجَزًا لِأَكْلِيلٍ مِنْ أَوْرَاقِ الشَّجَرِ (أَنْظُرِ "السَّلَّةُ" الْهَابِطَةُ مِنَ السَّمَاءِ
فِي "تَصَوُّفٍ"). وَشِيرَ سَيَمْتَرُ إِلَى انْتِقَادِ هَذَا الْمَشْهَدِ أَيْضًا حَوْلَ "الرُّزْكَ"، وَهِيَ مَوْضِعُ أَسَاسِيٍّ لَدَى
رَامِيٍّ، يُمْكِنُ أَنْ يَعْنِيَ الْغُوصَ وَإِرَادَةَ الْغُرُقِ، وَكَذَلِكَ مَكَانًا تَحْوِيلِيًّا بِسَمَحٍ بِتَبَادُلَاتٍ مَدْهَشَةٍ بَيْنَ
الْمَسْتَوِيَّاتِ الْعَالِيَا وَالسُّفْلَى لِلْمَنْظَرِ الْمَوْصُوفِ.

(١) بِمُقَابِلِ الْإِحْتِمَالَاتِ الرَّسْمِيَّةِ الْبَازِخَةِ يَصْبَحُ هُوَ وَلَعَهُ الْقَدِيمُ بِحُلُقِ أَعْيَادٍ شَعْرِيَّةٍ فِي الطَّبَعَةِ ("إِنْكَرَتْ
جَمِيعُ الْأَعْيَادِ"، "وَدَاعٌ" - "فَصَلَ فِي الْجَحِيمِ").

(٢) مِثْلَمَا فِي نَهَابَةِ "طُفُولَةٍ"، يَصِفُ كَيْفَ كَانَ يَسْتَعِشُّ بِانْطِلَامٍ لِحُلُقِ اللَّيْلِ الْمُؤَامِي لِتَحْقِيقِ الرُّزْوَةِ وَيَلْتَحِ
بِالْتَّمَاءِ الرَّاغِبِ هُوَ فِيهِمْ

عقال (*)

يا لها صبيحة ساخنة من شباط^(١) جاءت ريح الحبوب المُرعبة لتعكّ
ذكرياتنا، نحنُ العقيريين السائسين، وشقاءنا الفتيّ.

كان لهنريكا تنورة قطنية ذات مربعات بيضاء ونبية^(٢)، لا غرو أنها
ارتدّيت في القرن الفائت، وطاقيّة ذات شرائط، وشاخ من الحرير. كان ذلك

(*) يرى أنطوان آدم في هذا النصّ حكاية بسيطة لإسناد قذته سفامرة خارج بلاده، ويشعره. المنصّي بالفقر والبؤس. قراءة ممكنة شرط أن نُوقعها في عالم رامبو نفسه. هي، حسب بروبيل، استعادة لزواحي النصّ السابق "ملوكيّة"، ولكنهما مغمسان هنا في فقر هائل لا يفلح في تديده هروبهما في الزمان ("القرن الماضي") وفي الفضاء ("بمبدأ عبر الذروب"). إنه العالم القديم بلا حقيمتها بشاهده (الدخان) وصخبه (صخب المدينة ومحترفاتهنّ للتسيج) وذكرياته (المؤس، الطفولة المنسولة) وحطوطه (العلم والقوة اللذين يقول المتكلم في النصّ أنّه طالما حرّم منهما) والمتكلم يحاول أن يتخلّص من الصّور "العريضة" ولا يقدر، مُفصّحاً بذلك عن عمر رامبو نفسه عن الإفلات من الماضي. ويذكر ستينمر بعمل رامبو المجهود على تحويل عناصر سيرته إلى إحدائيات "زائفة"، أي محاولة وموهمة دون انقطاع.

(١) كما نرى في النصّ السابق "صبيحة خالصة في تمّور"، نقابل هنا شذوذاً للطقس معكوساً: "صبيحة ساخنة في شباط". "انقلابات" زمنية قد تعبّر عن زيفان التجربة الموصوفة وأثرها النفسي على المتكلم.

(٢) وراء هذه الصّورة البسيطة التي يرسمها الزوج لرفيقته هنريكا، بثورتها القديمة وطاقيتها ذات الشرائط، هنريكا هذه التي تذكر بـ "رفيقتي المنسولة" في النصّ السابق ("عبارات أخرى")، يلمح جاك رانسبير حلم رامبو برفيقة لثمّرات أو الهروبوات الكرى التي تكشف فصالده المكتوبة بين ١٨٧٠ و ١٨٧٢ عن بحثه لمخيت هب، والتي بظّل هاحسها بجاوده بين الفينة والقيّة (تجد الشيء نفسه لدى كافكا وبارتليبي Bartleby، ظلّ أقصوصة هرمان ملفيل Herman Melville الحاملة اسمه عنواناً. وقد وضع الميلموف حيل دولور Gilles Deleuze في كلا هذين الكاتبين دراساتٍ فذة) وبري رانسبير، وكذلك بروبيل، في هذه المرأة ورفيقها ما يشه صورته جديدة لـ "الحطّيين البيّشين" عد بولدير وإمعاناً في التعريب، احتار رمو للمرأة هنا اسماً له، حسب بروبيل، رين حرماني أو سكندامي أكثره فرساً

أكثر كآبة من جِداد. كُنا ننتزهُ في الصّاحبة. الطّقسُ غائمٌ وريحُ الجنوبِ هذه تُهيجُ كافّةَ الزّوائجِ المُنفرة في الحداثيّ الحُرّية والحقوقِ الجاقّة^(١).

ما كانَ لذلكُ أن يُضنيَ امرأتِي بقدر ما يُضيبني أنا نفسي. في مستنقع خَلْفَتِه فيضاناتُ الشّهرِ الفائتِ^(٢) في نهجٍ مرتفعٍ، أُرثني هي أسماكاً بالعة الضّالة^(٣).

كانت المدينة، بدُحانها وصخب مُحترفاتِها، محترفاتِ النسيج، تتبعنا بعيداً عبر الدّروب^(٤). آه، يا للعالمِ الآخر، السُّكنى المَحظيّة بِمُباركةِ السّماء والأفياء^(٥) كانت ريحُ الجنوبِ تُذكرني بالحوادثِ البائسة لطفولتي، بيّاسي في الصّيف^(٦)، وبالقدرِ الهائلِ من القوّة والعلم الذي طالما أبعدُهُ الحظّ عني^(٧). كلا! لن نُضَيّ الصّيفَ في هذا البلدِ الضّنين الذي لن نكونَ فيه أبداً أكثرَ من خطيبين يَتَمَيّن^(٨). أريدُ ألا تُجرّجَ هذه الذّراعُ المتصلّبة^(٩) صورةً عزيزة^(١٠).

(١) يذكر برويل بأن هذا الجفاف في شاطئ غير مالوف هو الآخر، فلعلّ السّماء لم تنظر منذ أسابيع.
(٢) مشهد لا يمكن فصله عن طفولة رامبو في منطقة "الأردن"، ويرى فيه برويل رجوعاً صخفياً إلى أسطورة الطّوفان عند الشّاعر.

(٣) يرى برويل في هذه الأسماك البالغة الضّالة صورة مصفّرة لمصير الزوجين نفسه.

(٤) كان رامبو قد كتبت في المسوّدة ما ترجمته: "تتبعنا في كلّ مكان"

(٥) يرى أنطوان آدم في هذه لمبة حنيأ إلى عالم كانا يعيشان فيه (أجواء شرقية)، ويفكر برويل بأنّها إنّما تستحضر لعالمٍ لذي كانا يهفوان إلى العيش فيه ولم يجدا.

(٦) أنظر قصائد ربيع ١٨٧٢ وصيفه، وما تقوله عن العطش، الحسدي والزوحى، الذي كان رامبو يُحسّ به في الصّيف.

(٧) في حوادث الطفولة، والبائسة، وبأس الصّيف والشّعور بإضاعة فرص التعلّم، يرى جاك رانسير استعادات واضحة لعاصر من سيرة رامبو نفسه وللشّاكلة التي بها كان الشّاعر يرى ماضيه.

(٨) أي، بتعبير برويل، كائنين صغيّرين لا يصنع تحادداً أدبي قوّة، ودولبر هو من أسس لمساتهما في بعض قصائده.

(٩) أي، حسب برويل، بعدما تتصلّب وتحور انقوّة المأمولة يصوّر حلمه بالقوّة أكثر ممّا يتحدث عن واقع متحقّق.

(١٠) صور الزّيف التقليدي الذي احتاراه، والذي كد رامبو يريد الهرب منه، أو صور الماصي كلّهُ

الجسور(*)

سماوات بلور رمادية^(١). مُحطَّط غريبٌ لجسورٍ، بعضها مستقيمٌ والبعض الآخرٌ محدَّبٌ، وفئةٌ أخرى تنحدرُ نازلةً أو مائلةً الزوايا على الجسور السابقة، وهذه الأشكالُ تتكرَّرُ في المسالك الأخرى المضاءة من القناة، ولكنها جميعاً من الامتداد والخفة بحيثُ أنَّ الضفاف، المزحومة بالقباب، تنخسفُ وتضول. بعضُ هذه الجسور ما يزالُ محملاً بأكواخ^(٢). وسواها يدعمُ صواري^(٣) ويافطاتٍ وحواجزَ هشة. وفاقاتٌ صغيرةٌ تتقاطعُ وتُنسلُ، وجبالٌ تصعدُ من

(*) بعد سلسلة من التصوص المكزسة لعوالم الزيف، هنا نصٌ عن الجسور يفتح ما يشبه سلسلة مدبَّية، أو سلسلة لندنية باعتبار أنَّ الكثير من الشراخ رأوا في هذه التصوص تأثير هذه المدينة وزيارة رامبو لها. وبالفعل، تصف شقيقته فيتالي في رسائلها إلى أختها إيزابيل المتعة التي كان رامبو يحسنُ بها وهو يريهما، هي وأمتها، وقد زارته في لندن، معالم المدينة وعجائبها. إلا أنَّ المشهد الزويوي ينبغي أن يُمينا أكثر من وصف المدينة الفعلية وكما يرى برونييل في إثر جان-بيير ريشار، فالشاعر يجتهد هنا في تحقيق خلاصة تركيبيَّة للمكان ويرينا كيف تربط الجسور بين أطراف المدينة، ويشبهها بتوافقات موسيقيَّة، ضمنُ تبادل حيويٍّ بين الوفاقات والجسور. الجسور وفاقات تخلق "الشناغم الجديد" بين عناصر المنظر المدنيِّ والبشريِّ، والوفاقات الموسيقيَّة جسور في النصِّ وهي رؤية الشاعر للعالم. العبارة الأخيرة من النصِّ تشي سوع من الملل بعد جهد مبذول لتحقيق وفاق العالم أو اكتناه مرتكزاته وعلاقاته البنائيَّة التي تصنع منه ما يشبه "نحواً" بالمعنى اللغوي للمفردة. ويلاحظ ستيمنتر أنَّ الرؤية هي ها المهندس المعماري الأساسي.

- (١) سماء من بلور، ولكن إشعاعه خامد نوعاً ما، فلا تناقض في الصورة.
(٢) صورة قد تثير استغراب القارئ المعاصر، ولكن أندزود (يذكره رونييل) يشير إلى أنَّ جسر لندن كان حتَّى القرن الثامن عشر يزوي بعض الأكواخ، وهذا ما براه بوضوح في رسوم معهورة من تلك الفترة يُرشح أن يكون رامبو، وهو عاشق كبير لمثل هذه الرسوم، قد أطلع عليها.
(٣) هي، حسب برونييل، صواري استمر مرتبةً من على الجسر.

الجُروف^(١). تُمَيِّزُ سُتْرَةَ حمراء، وربما ملابسُ أخرى وآلاتٌ موسيقيّة. أهذه
 ألحانٌ شعبيّة، أم تُنَفّ من كونسيرتاتٍ إقطاعيّة، أم بقايا أناشيدٍ جماهيرية؟^(٢)
 الماء رماديّ وأزرق، مديدٌ كمثلي لسانٍ بحر^(٣). من كبدِ السماء يهبطُ شعاعٌ
 أبيضٌ ويُدّدُ هذه الملهة.

-
- (١) الوفاقات تصنعها الجسور نفسها، والمفردة "وفاقات" accords ينبغي أن تُعْهَمَ بمعناها الموسيقيّة،
 وهي تنادى مع المفردة cordes (حبال أو أوتار) في خاتمة العبارة.
 (٢) الماضي يتلاحم هنا عرّ مختلف تعابيرهِ الموسيقيّة.
 (٣) هو امتداد صغير للبحر في الياسة، يُدعى في المرسية حرقياً "دراع البحر". صورة تعيد إلى الدهر
 منظر "النّايمة".

مدينة(*)

أنا مواطنٌ عابرٌ^(١) وغيرُ مُعْرِطٍ الاستياءَ لمدينةٍ اعتقدَ بحدائثها^(٢) لأنَّ كلَّ ذوقٍ معروفٍ استبعدَ فيها من تأثيثِ البيوتِ ومن خارجِها مثلما من مخطَّطِ المدينة. هنا، لن تلاحظوا أثراً لأيِّ محلٍّ عبادة. والأخلاقُ واللغةُ مختزلانِ إلى تعبيرهما الأبسط! وهذه الملايينُ من النَّاسِ الذينَ ليسوا بحاجةٍ لأن يعرفَ بعضهم البعضَ تُمارسُ الثَّريةَ والمهَنَ والشيخوخةَ^(٣) بتماثلٍ شديدٍ، حتَّى أنَّ مجرى الأعمارِ هذا لا بدَّ أن يكونَ أقصرَ ممَّا ينسبُه إحصاءُ مُخَرَّفٌ إلى شعوبِ القارةِ^(٤). وإذ كنتُ^(٥) أرى من نافذتي أطيافاً جديدةً^(٦) تتدحرجُ عبرَ

(*) هنا أيضاً يقول الشراح بوجود لندن في حلقة القصيدة، ما دامت المدينة تقف في مواجهة القارة، سوى أنَّ قول الشاعر بغياب محلات العبادة يناقص هذه القراءة ويفرض عليها التفكير بمدينة خيالية أو توليفية تجمع سمات مدن عديدة. وخلافاً للمدن العملاقة التي ستقابلها لدى رامبو، هذه المدينة متضائلة، خارجة عن المألوف وخاصة مع ذلك تماثل وتسوية يسودان الأخلاق واللغة والعيش. وكما أشار إليه برونيل، فهنا تكاثر للسكان والظواهر وفي الأوان ذاته تقزيم لكل شيء، وصولاً إلى درجة الضفر والموت. وفي النهاية نكون مجرورين إلى عالم جحيمي في عبارة ختامية تتنامى ولا ترتكر إلى قرار. الموقوتية التي تغلف مصير هذا المواطن يذكر بها الشاعر بادئ ذي بدء، وهي تعمل في نظر برونيل كمثُل شبحار للنص كله.

(٢) كتب رامبو في "وداع" ("فصل في الجحيم"): "ببني أن نكون حذيثين إطلاقاً". إلا أنَّ التعبير "اعتقد بحدائثها" يبدل الشك حول النتيجة المتحققة.

(٣) الثرية تعني بالطُفولة، والمهَن تشير إلى سَن العمل، وبإضافة الشيخوخة، المذكورة في العبارة نفسها، نثال مراحل عُمر الإنسان الثلاث.

(٤) هي إذن مقابلة ضدية بين هذه المدينة والقارة، وهذه إحدى حجج الشراح الميَّالين إلى إحالة هذه المدينة إلى لندن. إلا أنَّ برونيل يلفت الإنتباه إلى أنَّ الهرب من القارة كان ملازماً لرامبو.

(٥) التعبير "وإذ كنتُ" بدش عبارة طويلة ستظل متتورة.

(٦) صفة "جديدة" المعطاة هنا للأشاح، والتي شُعطي بعد قليل لـ "الإيريات"، تدور لرونيل معاجنة وتوحي بأن المواطنين يترقبهم موت مستمر أو آفات متتالية.

دخانِ الفحمِ السَّمِيكَ الْأَزْلِي^(١) - آه، يا ظلالُنَا الغَابِيَّةَ، ويا لِبَالِينَا
الضَّيْفِيَّةَ!^(٢) -، وإِيرِينَاتِ^(٣) جَدِيدَاتِ أُمَامَ بَيْتِي الرَّيْفِيِّ الصَّعِيرِ الَّذِي هُوَ مَوْطَنِي
وَجَنَانِي كُلُّهُ مَا دَامَ كُلُّ شَيْءٍ هُنَا شَبِيهًا بِهَذَا^(٤) -، وَالْمَوْتُ بِلَا بَكَاءٍ، ابْنَتُنَا
الْمَفْعَمَةُ نَشَاطًا وَخَادِمَتُنَا^(٥)، وَغَرَامًا يَائِسًا وَجَرِيمَةً فَاتِنَةً تُقَوِّى فِي وَحَوْلِ
السَّارِعِ^(٦).

(١) المدينة ودخانها، كما في النص السابق * عمال *.

(٢) تشبه هذه العبارة بحتين إلى ماضٍ أكثر سحرًا كان هو قد عاشه. يرى أنطوان آدم في خلفية الصورة حنينًا إلى الشرق.

(٣) هي آلهة التدم في الميثولوجيا الإغريقية، تلاحق المجرمين. ويشير ستينمنز إلى أن ذكرها بما هي آلهة انتقام جديدة يعني أن هذه المدينة (لندن؟) مصورة هنا باعتبارها مدينة للجحيم.

(٤) الاختزال أو التضاؤل الذي يشهده سكّان لمدينة ناجم، حسب برونييل، عن التماثل الذي يلف جميع الأشياء.

(٥) الابنة والحادمة تدلان على الموت، وهذا يكفي لتصوير كيف أن المدينة حاصصة لتهديده الدائم

(٦) يجمع ها، على ما يرى روبريل، ثالثًا تراجيديًا شيئًا بما حدث في مأساة "أوريسيا" لإسخيلوس الميت غير المكتبي عليه (أعاممور) والعاشقة اليانسة (كاساندرًا) والمنقّم (أوريس). لكن الساء النحوي قلن ولا تعرف على من تعطف العاصر الأخيرة في الحمدة، وما مضى لها إلا ثمرة بأوين

أثلام (*)

إلى اليمين يوقط فجر الضيف^(١) أوراق الأشجار والأبخرة والصخب في هذه الناحية من الحديقة العامة، ومنحدرات اليسار^(٢) تحتصن في فيها النمسجي^(٣) الأثلام السريعة الألف، أثلام النهج البارد. موكب عجائبي. فبالفعل: [هي ذي] عربات محملة بحيوانات من خشب مذهب، وسوار وأنسجة خيام مبرقشة الألوان، وسط العدو السريع لعشرين حصاناً للسيرك أرقش، والأطفال والكارا يمتطون دوائهم الأكثر إدهاشاً - عشرين مركبة مقببة السطح، مزينة بالأعلام والزهر كمثل عربات أمس أو عربات الحرافات، وهي تغص بصغار مَهْرَجِينَ من أحل استعراض رعوئي في المدينة^(٤). - بل

(*) الأثلام أو الأحاديد المذكورة في العنوان هي هذه التي تُخذلها العربة على النهج. وكان إيرس دولانه (بذكره أنطوان آدم وبرويل) قد أشار إلى اسحار رامو سيرك أمريكي مز دات يوم شارلقل ويناهل آدم إذا لم يكن الشاعر يصفها لوحة محفورة، وذلك بدلالة عامه بوصف المشهد عن اليمين وعن اليسار المهم، حسب برويل، هو أن يلاحظ كيف يطلق رامو من فصيل سبط (الأثلام) ليقيم عالماً كاملاً وحركة متسارعة سرعان ما يطرأ عليها تحول. الأثلام يحفر على ظهور عربة سيرك مهرجة تصح فيما بعد نقالة موتى، ولاسحار الدثنى نقلت حصاراً، و"فجر الضيف" الذي تتعهد حركة الحلقي في عالم ما يزال دليلاً بأداء للقل مهتد نادى ذي يده بالطلال المسجبة ولعنمت (١) أنظر، في مكان أعدد، "فجر" وليمين هو تحاه الشمس، انحاء مصي. ومؤات

(٢) اليسار هو محال العنمت لمدرة الشؤم، والتي تتهد لها تحول الرؤية لحنامي. وقد لاحظت حان-پيار ريشارفي "الشعر والعنق" (بذكره برويل) أهمية مسطرات في شعر مو، فلعلها تمثل، كما كتبت ريشار، "الأماكن التي تتيح أفضل من سورها رؤية لحوالات وهي تنهات والمشاهد المعنانية وهي تنو الي".

(٣) اللون النمسجي، كما لفت إليه الانتباه حان-پيار ريشار (بذكره برويل) لون مكتنر بالحوالات ويشير إلى ولادة مسكة، ستكون ها كارتية. وفي الضفة "سريعة" في السطر نفسه بيان عن تسارع الرؤية (٤) استعراض للزعيان في المدينة، أي ما يشكل، حسب برويل، دروة الافتعال ولرامو ولع نصيد المعارفات.

تَرى حَتَّى تَوَابَيْتَ^(١) تَرْفَعُ، تَحْتَ ظِلِّهَا اللَّيْلِيَّةُ، فَلُتْسَوَابٍ مِنَ الْأَبْيُوسِ، وَتَمَرَّ
خَاطِفَةً فِي حَبِيبِ الْأَفْرَاسِ الزُّرْقِ وَالسُّودِ.

(١) شَهِدَ تَحْوَلًا مِمَّا نَلَا فِي الصَّحْفِ الْأَخْفَى 'الْبَيْتَةُ مِثْلُهُ'.

مدُن [١] (*)

إنَّها مدُن! إنَّه شعبُ أعلَيت^(١) من أجَلِه جَبَلُ الِيعاسِي^(٢) ولُبَنانُ^(٣) الحَلَمِ هده! شاليهاَت من البَلُورِ^(٤) والخشبِ تتحرَّكُ على سِكَكِ وبكراتٍ عِبرِ مرثِية. وفوَّهاتُ براكينٍ قديمَةٍ ترازُ بِنِناغمٍ وسطَ الثَّيرانِ، مزرَّةٌ بتمائيلٍ ضخمَةٍ وسَعفاتٍ من النحاسِ^(٥). واحتفالاتُ عَشاقٍ تتعالى فوقَ القَنَواتِ المعلقةِ وراءَ

(*) أضفنا الرَّم ١ بين معقنين كبيرين لتمييز هذه القصيدة عن قصيدة لاحقة تحمل العنوان نفسه. يشكر رامبو هنا واحدة من 'مدنه' عر مرج مدهش بين عناصر آتية من الشرق والغرب، الأسطورة والواقع، القديم والحديث، الشائه والطبيعي. ووراء هذا التحشيد الذي يبدو للوهلة الأولى عفويًا أو فوضويًا يتكشف، حسب برونييل، سبق قائم على صيغ الجمع المعنونة (علامة على التكاثر) وعلى القلب والتحويل، نسق تتنادى فيه الكلمات ويستفز بعضها البعض عبر تلاقات صوتية أو معنوية. ومع أنَّ القصيدة هي في أغلبها قصيدة رجاء ('بواقيس تُشيد أفكار الشعب'، 'فرح العمل الجديد')، فإنَّ اليت الأخير يأتي ليوحي بالفواصل القائم بين الاستيهام والواقع، أو ليدلَّ على صعوبة استيلاء المدينة وقد كتبت سيممتر: 'مزة أخرى، يجترح رامبو مكاناً للتصاهر أو الخلاسية طوباويًا بالضرورة'.

(١) كتب: 'se sont montés'، وذلك بمعني الفعل: الارتفاع والاجترار الاصطناعي ('المونتاج').
(٢) هي سلسلة من المرتفعات والشهول تربط بين بسلقانيا وغربي فرجينيا في الولايات المتحدة الأمريكية.
(٣) كتب: 'Libans' ('لبنانات')، وهو لا يقصد البلاد بصيغة الجمع، وإنما جبال لبنان، يعطفها على المرتفعات السابقة، التي تصنع هي وجبال لسان تلاًقياً للشرق والغرب.

(٤) يذكر برونييل بأنَّ البلُور، وهي مفردة متواترة لدى رامبو ('أنظر المنزل الزجاجي' في 'بعد الطوفان' مثلاً)، يدلُّ لا فحسب على البهاء، بل على الهشاشة خصوصاً. وهو هنا يكتفي بادئ ذي بدء عن هشاشة الابتكار أو الحلم الذي نحاول القصيدة بياه.

(٥) بدلً للكلمة المتوقَّعة: 'rougissent' (تخمر - وسط انثار)، كتب: 'rugissent' (تزار)، والكلمة الأولى تبقى عاملة 'تحت' الكلمة الجديدة، في نوع من الجنس الضمني أو المستتر. ويرى برونييل في هذا المرج بين المواد (البلُور، الخشب، النحاس، إلخ). تنوع مصادر الرؤية وكذلك الإلزام بالحداثة عبر فكرة 'الكراة عبر المرثية'. وإذا كان النحاس يتسم بالصلابة والسَعفات تلتطف الصورة وتدخل في المحاز نوعاً من عافية سائتة

الشاليهات. ونفيرُ الأجراس يُدوي عبرَ الشُعاب^(١). وفِرْقٌ مُغَنِّينَ عمالقة^(٢) تنوافدُ في أزياءٍ وبهارجٍ بَرَاقَةٍ كمثلِ ضياءِ الأعالي. وعلى منضاتٍ [منصوبة] في قلبِ المهاوي يَجْهَرُ المُحَارِبُونَ بشجاعتهم^(٣). وعلى معايرِ الهاوية وسقوفِ خاناتِ المسافرين تزدانُ السَّواري^(٤) بوهجِ السَّماء. واحتفالاتُ التَّكْرِيسِ ما إن تتعَبُ حتَّى تلتحقَ بحقولِ الأعالي، هناك حيثُ تُخْطِرُ قنطوراتُ سَروقية^(٥) وسطَ انجرافاتِ الصَّقيع. وفوقِ أرفعِ الدُّرى، يدلهمُ أحياناً باتتلافاتٍ قاتلةٍ بحر^(٦) دائمُ الهياجِ بالولادةِ الترمديةِ لفينوس^(٧)،

(١) يتابع النصح في الأبواق من مدينة إلى أخرى، أو يتردد صدها منها عز الشُعاب

(٢) توحى للصورة بأن هؤلاء المغنين آتون من الماضي، فروسطيون.

(٣) كتب رامبو حرقاً "الزولاتات"، جمع رولان Roland، وهو في الملاحم الشعب لمرسه مارس تمكن من دحر المسلمين، وصار يرمز إلى البطولة المسيحية، ثم أصبح بدلًا، محاراً، على كل محارب أو بطل. وللتعبير عن تهاجر هؤلاء شجاعتهم، كتب رامبو: "sonnent leur courage"، أي "يمحون شجاعتهم" كما يقول "يغنى في الصور" (وهو ما قام به رولان المذكور بالعمل لدى دحوه مدينة روتشباليس الإساتة قائداً جيش شارلمان). هكذا يلاحظ القارئ متحالة الترجمة الحرفية لرامبو، وفي الوقت نفسه ضرورة التذكير بالدلالة الحرفية التي طأطأ عامله وراء الكلمات، إن الكثير من صيغه بحث على صيغ مكرسة وترجل للمعاني والألفاظ، وعليه أكثر مما على سره نطق بطريقة سوسور Saussure في "الكلمات العاملة تحت الكلمات" (les mots sous les mots).

(٤) صور متراكبة كما في "البحور"، وعدم تعيين مقصود، فأنت، كما يشير إليه مروبيل، لا تعرف هل هي سوارى سفن أم سوارى أعلام أم سوارى جوائز (بحسب التعليل المنع في بعض لأعاد عم مدهور بالضايون قُبْتُ في أعلاه جائزة لا ينالها إلا من يسجح في تسلفه) أم سوارى سيرك كما في "أعلام".

(٥) قنطورات (أو القنطوسات) شعب أسطوري في الميثولوجيا الإغريقية، لأفراده هتت مسحة أحصاه لها صدر إنسان ورأسه. ونأني الصفة "سروقة"، أي "ملائكة" (نسبة إلى "سروبيس"، إحدى ربب الملائكة) لتدخل صفة الوحشية إلى مقام آخر، ولتضطلع بوظفه المزج ومضامره المعاصر والمراجع الأثيرة لدى رامبو.

(٦) إلى الطاق (يدلهم / اتلافات)، تنضاف الصفة "قاتلة". قاتلة لأنها قادرة على إيهار الرزية ها، في نظر مروبيل، إسقاط لأثر السماء على البحر.

(٧) ولدت فينوس من زبد موجه، وولادتها هنا سرمدية: فعل لا تتوقف.

ومزحومٌ بأساطيلٍ أورفيونية^(١) وبصخبٍ للآلى والأصداف التقيسة^(٢). وعلى المنحدرات تزمجر أكوامُ أزهارٍ ضخمةٍ ضخامة كزوسنا وأسلحتا^(٣). ومن المسائل تصاعدُ مواكبُ ملكات جن^(٤) بفساتينٍ صهباءٍ أو لَبْنَةٍ. وفي الأعلى، راسخة القوائم في الشلالِ والشوك، ترضع الأيائلُ ثديي ديانا^(٥). وعريدات^(٦) الصواحي يبكين، والقمرُ يلتهبُ وينتحب^(٧). وفيوسُ تنسلُّ إلى معابرِ الحدادينِ والسكّ^(٨). ونواقيسُ مراكزِ المدن تُشدُّ أفكارَ الشعب. ومن القصورِ المُشيدة من العظام تنطلقُ الموسيقى المحهولة^(٩). وجميعُ الأساطيرِ تجُولُ،

(١) حافظاً على الصفة "orphéonique" لأنها، كما أشار إليه سيمتز، تحتل لماً على الكلام "أورفيوية" أي عائدة إلى حقبة موسيقى ("أورفيون")، ومعها إشارة محتملة إلى لقبه "أرعو" التي التي ركبها أورفيوس في تطوافه واستطاع سحر عبائه أن يقدر رفاقه من محاطر عدله فالأساطير المذكورة يمكن أن تكون "أورفيوية" و "أورفيوسية" في أي معاً

(٢) تحتل الصورة، حسب برويل، إشارة إلى الأصداف المضخمة التي كانت تُستخدم كأواني. وإلى الصلدة التي استقت فيوس داخلها من الموح.

(٣) يشير برويل إلى أن رامو يُلحق بغير المؤذي (الرَّهَر) صفة المؤذي (الأسلحة) وهذا هو ما سزر عمل "الزُمرة" العيف.

(٤) كت "Mabs"، وهو، جمع "ماب"، ملكة جن في المولكلور الإنجليزي، ولها حصور في "رامو وحوليل" لشكسبير عالياً ما يجمع رامو أسماء علم لسقي عمرها أشخاصاً يحسدون حصة مميزة للعلم المذكور هكذا يتحرك بكامل لنحزُر بين العلمية (أو الحاصية) والعمومية.

(٥) هي في الميثولوجيا لإعريقية إلهة البري والضيد معارفة أشار إليها برويل لأبائل ترضع هنا ثديي ديانا المفترض بها أن تكون صيادتها

(٦) استخدم رامو على سبيل المجاز تسمية "الناحوسيات"، أي تانعات ناحوس في الميثولوجيا لإعريقية، وهن راقصاتٌ ثلثات في العادة، يتسنن إلى إله الحمره ولعبرده هذا وكما مغل في "بوتوم"، إذ أخرج صورة "سايات الصواحي"، بجمع رامو ها صورة أسطوريه بواقع معاصر القمر هو أيضاً يتحب، مع أنه، في صورته التقليدية، على ما نذكره برويل، بارد وصامت

(٧) يشير سيمتز إلى أن بعض الزمسين صوّروا فيوس وهي نرور بعلمها فولكان Vulcan (إله النار في الميثولوجيا الرومانية، ومنه جاء اسم لركان "volcan") في ورشته للحدادة، أو وهي تحاول إعواء العذيس أبطوان.

(٨) بعثر الضور هنا عن انتشار للحبوة، فحتى الموتى (القصور العظمية) يُشدون إمتراح الكاء والحاء.

والوثبات تتزاحم في السلدات^(١). وفردوس العواصف ينهار. والمتوحشون يرقصون للحفل الليلي بلا هوادة. وفي إحدى الساعات، نزلت أنا في خضم جاذبة ببغداد راحبة الفرق تغني فيها، تحت نسيم كثيف، ابتهاجاً بالعمل الجديد^(٢)، ومضيئت جائباً لا أفلح في تفادي الأشباح الرائعة، أشباح الجبال حيث كان علينا أن نعاود الالتقاء.

أيّة سواعد طيبة، أيّة ساعة هانئة شعيد لي ذلك الإقليم الذي منه تأتي رفداتي^(٣) وأدنى حركاتي؟

"والزقص شيء معروف في الأعياد التي يرافقها انخراط جماعي. لن تنهار الرؤية أو تعرب عن طبيعتها الهلوسة إلا في الخاتمة.

(١) تعبير مقتضب يفهم منه سيمتاز أن الحيوانات أو الوحوش دخلت البلدات.

(٢) كتب رامبو في "صبح" ("فصل في الجحيم"): "من نذهب، أبعد من الشواطئ والمرتفعات، لثحتي ولادة العمل الجديد. ٢٠". ويذكره لبغداد يبدو وهو يواصل حلمه الشرقي، لكن أشباح الماضي ("أشباح الجبال") ما فتئت، حسب برونييل، تطارده.

(٣) ما يهمة هي "الزققات" هو ما تأتي به من أحلام، وهذا هو معنى المردة في اشتقاقها اللاتيني (somnia) الذي يذكره مروييل وعليه هذا النص يتقدم باعتباره حكاية حلم حلم يتمحور عن فعل، ما دام يردفه بالكلام عن "حركات".

متسكحان(*)

يا للأخ الباعث على الشفقة! كم من الشهوات المُفزعة جرّعتني^(١) «أنا لم أقصّر بورع على هذا المشروع^(٢). بعاهته^(٣) تلاعبت. وبياعتي من خطأي، ربّما عُذنا إلى المنفى، عبدين». كان يفترض لي سوء طالع وبراءة غريبين جداً، ويضيف بواعث مُخيفة.

كنتُ أُرِدُّ بسخرية على هذا العارف الشيطاني^(٤)، وينتهي بي الأمر إلى أن أُرَكِّن إلى النافذة. وبعيداً وراء الرّيف الذي كانت تجتازُه فِرْقُ^(٥) موسيقى

(*) يحيل هذا النص بوضوح إلى العلاقة التي عاشها رامبو مع فرلين، خصوصاً في الأسابيع التي أمضاها معاً في لندن، وبين عن الفارق العميق في تصوّر كلّ منهما للعلاقة. رامبو ومشروعه في إعادة ابتكار الإنسان والعالم، وفرلين في بحثه عن فردوس هائلة وهادئة لشخصين. بحث تحول، بسبب من فساوة رامبو ومزاجه المتطلب، إلى خشية دائمة من الرفوع ضحية خدعة وإلى شعور بالذنب، وهذا ما تصوّره القصيدة جيّداً هو استحصالها لكوابيس فرلين. إلى هذا، تصوّر القصيدة الشاكلة التي بها يستحضر رامبو صديقه، في مريج من الشفقة والتهمك وقد تعرّف فرلين على نفسه في هذا البروتربت ولكنه رفض صفة "العارف الشيطاني" المغطاة له.

(١) إستخدم رامبو هنا ما يُدعى بالعمل الماضي البسيط "je l'ai dus"، الذي يُستعمل للماضي البعيد، فهو، كما أشار إليه بويان دو لاكوس، يبدو وهو يرمي بالعلاقة عن قصيد إلى ماضٍ شهِ سجين.

(٢) المفردة فضفاضة وموحية لهذا السبب. فمن جهة، تشير إلى أن الأمر بينهما يتعدّى إطار العلاقة البسيطة بين شخصين، ومن جهة ثانية توحي بأنهما لم يكونا على وفاق في تصوّر مشروعاتهما.

(٣) هذه "العامة" يمكن أن نسني طبيعة فرلين المتخوفة، أو توزّطه بالزّواج الذي لم يكن يدع له الحرية الكافية ليغامر.

(٤) كأنه يرى في فرلين تجسيدا لشخصية هاوست، الذي كان في الحقيقة ضحية للشيطان الذي تلبسه أكثر منه شيطانا هو نفسه. وفي فترة التّهيئة لكتابه "الزّنجي" ("فصل في الجحيم")، كان رامبو قد جلب من دولائيه أن يرسل له نسخة من "فاوست" غوته.

(٥) إستخدم المفردة "bande" وهي تعني "شريط" أو "خرقة" وكذلك "زمرة" أو "عصابة"، ولكن يُرّشح أن تكون استعمالها بمعنى المفردة الإنجليزية "band" (فرقة، حوقة) وتربّما بصورٍ أخرى =

نادرة، كنتُ أبتكرُ أشباحَ الترفِّ الليليِّ القادم^(١).

بعدَ هذه التَّسلية^(٢) الصَّحيَّة بإيهام، كنتُ أتمدَّدُ على فراشٍ من القشِّ. أغلَبَ الليالي، كانَ الأخُ المسكينُ ما إنَّ ينامَ حتَّى يستيقظَ متعقِّنَ الفمِ مقتلَعِ العينين^(٣)، - كما كانَ يرى نفسه في نومه^١ - ويجرّني إلى قاعةِ الاستقبالِ صارخاً يحلِّمه البليدُ الكأبة.

والحقُّ أنِّي كنتُ قد التزمتُ بكاملِ صديقي فكري بأنَّ أردّه إلى شرطهِ البدنيِّ كابنٍ للشَّمس^(٤)، - وكنا نحنُ الإثنينُ نُهيِّمُ، مغتذَّيينَ من نبيذِ المَغارِ^(٥) و"سكوتِ" الطُّرُقِ، وأنا من ناحيتي أتعجِّلُ العثورَ على الموضعِ والضَّيعة.

"من" إشاراتٍ و"لع راسو بالكلمات الإنجليزية، والنصُّ الحاليُّ نفسه يرجع إلى تجربة عاشها هو وصديقه في لندن.

(١) يشيرُ برونيِل إلى أنَّه المتكلِّمُ في النصِّ (راسو) كانَ يفتكرُ شرفَ قادم، والأَن يعلِنُ إلى الضَّفةِ الرهيبةِ أو الاستهامةِ ("أشباح") لمشروعه هذا. وعليه، فالمباراةُ نفسها تحملُ معنى الوصفِ والحكمِ الذي يطلقه عليه المتكلِّمُ.

(٢) المشروعُ اختُزِلَ، في هذه النظرةِ الما-بعديَّةِ لني يلقبها عليه راسو، إلى "تسلية".

(٣) يرى ستينمَتز في هذه الصُّورة مجازاً يشيرُ إلى عقوبةِ يمارسها قزوين على نفسه تذكُّرَ بمعاقبةِ الذاتِ التي عمَدَ إليها أوديب في المأساةِ المعروفة.

(٤) أبناءُ الشَّمسِ، في مختلفِ الميثولوجياتِ، همُ الحالدون، وبرينا ميرسيا إيلباد (يذكره برونيِل) ملوكاً وقادة وهم يصوِّرون أنفسهم سليلين للشَّمس. وكانَ راسو في نهاية "فصل في لجميم" ونصوصٍ أخرى قد جعلَ من التَّصالِ ضِدَّ الموتِ جزءاً من مشروعه.

(٥) كتبَ "vin descavernes" ("بئذِ المَغارِ")، حيثُما كانَ متوقِّعاً أن يكتُبَ "vin destavernes" ("بئذِ الحانات"). ويرى أطولان آدم أن التَّعبيرَ مَقصودٌ ولا يَشكُلُ رَدَّةَ قلمٍ وبالفعل، يؤكِّدُ ستينمَتز على أنَّ راسو كانَ يدعو أنهارَ الأرضِ (مطلقةً الأصليَّة) وملحيكا "المَغارِ"، فالنِّبذُ هنا هو الماءُ ويدكرُنا "سكوتِ الطُّرُقِ" - "الأرعة المشورة في الوديان الرَّماديَّة" في إحدى نَصائِدِ ١٨٧٢ ("أعيادِ الحوق").

مَدَن [٢] (*)

(الأكروبول الرّسمي)

الأكروبول^(١) الرّسمي يتخطى أفخم تصميمات البربرية الحديثة. يتعذر التعبير عن النهار الكالح الذي تُحدّثه هذه السّماء الرّماديّة^(٢) دوماً، وعن الألق الإمبراطوريّ للأنبيّة وصقيع الأرضيّة الأزليّ. في مَبِل فريد إلى الضّمخامة، قُلدّت جميع عجائب المعمار الكلاسيكيّة^(٣). إنني أحضّر معارض للرّسم في محلات هي عشرين مرّة أوسع من الهامبتون-كورت^(٤). أي رسم؟ إن

(*) تضع بعض التّشرات العنوان الثّانويّ "الأكروبول الرّسمي" للتّفريق بين هذا النّص وبين نصّ سابق يحمل العنوان نفسه ("إنّها مدّن، إنّه شعب..."). وقد حرصنا نحن على تعميق التّمييز بترقيم التّعنين. ومع أنّ القصيدة الحاليّة تستعير بعض ملامح لندن وتذكرها بالاسم هي وباريس، فهي تقدّم بالأحرى رؤية حلبيّة أو هلاسيّة لمدينة تنزع منشأها إلى العملاقة وتتلاقى فيها أنماط معماريّة معروفة عديدة. لكنّ كلّ شيء فيها مُحال إلى مناخ قطبيّ وإلى أجواء خانقة ومغلقة تُشعر الغريب بالضّياع، وربّما كانت هي التي تُفسّر ندرة السكّان. والانتقال الثّمانيّ إلى الضّاحية لا يفعل سوى أن يزرّج بنا في عالم مغير يهيمن عليه الماضي ونبلاؤه المولعون بتدبيح حولياتهم أو مصفّاتهم الثّاريخيّة. صحيح أنّنا نلمح شيئاً من التّرّدّد في الوصف، فالشّاعر يتحدّث أولاً عن أبهاء بلا مغازات، ثمّ عن معازات تقوم مقام مسرح. لكنّ بدل المجازفة بالقول، كما فعل البعض، إنّ رامبو يرصد هنا واقعاً يفلت من قبضته، ربّما توجّب الافتراض، كما يفعل جان هارتويغ Jean Hartweg (يذكره برونيل)، أنّه "يدين فراغ هذه الرّؤية المعماريّة الجديدة وعشيتها".

- (١) نذكر بأنّ الأكروبول هو، كما يعرفه قاموس "ليثريه"، "مدينة مرتفعة أو حصن في اليونان القديمة"، وكان يشكّل محلّ الذين الرّسميّ بخاصّة.
- (٢) هذا يعني، حسب برونيل، أنّ رامبو يُحلّ الأكروبول لا هي مدينة يونانيّة بل أوربيّة شماليّة.
- (٣) مثلما رأينا من قبل في القصيدة "مدية"، المعمار هما "يُعتدّ بجداته"، وهو في الحقيقة مصطلّع في نظر رامبو، وقائم على محاكاة الأقدمين.
- (٤) الهامبتون كورت Hampton Court قصر قائم في شمال غرب لندن، وكان محلّ الإقامة المفضل=

نبوخذنصر نرويجياً^(١) قد أمر ببناء سلاليم الوزارات؛ والمستخدمون الذين استطعت أن أشاهدهم كانوا أكثر زهواً من براهمانات^(٢)؛ أما مرأى حراس التماثيل العملاقة^(٣) وأموري البناء فلقد أرجفني. بتحشيد الأبنية في مجمعات وأحواش وسطائح مغلقة، استغني عن الحوذيين^(٤). والحدائق العامة تمثل الطبيعة البدائية وقد عالجهما فن رفيع. وللحارة العليا جوانب تمتع على التفسير: لسان بحر لا قوارب فيه يُدحرج، بين أرصفة محملة بشمعدانات عملاقة^(٥)، سماطه الذي هو من حبات برز زرق. ويقود جسر قصير إلى باب سري يقع تحت قبة المصلى تماماً. هذه القبة دزعة من الفولاذ البارص الصنع قطرها حوالي خمسة عشر ألف قدم^(٦).

ملوك إنجلترا في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وما يحبط اعتقادات الملوك بالمرجع الواقعي لشعر رامبو أن هذا القصر ليس شاسع الأبعاد حقاً، ولا بشكل متحفاً للرسم مع أن بعض صالاته تزدان بلوحات عديدة.

(١) الإمبراطور الآشوري نبوخذنصر يَزَجُ به هنا، على سبيل المجاز، في الترويع، بسبب ما يُنسب له من ولع بتشيد القصور ومن ميله إلى "العلاقة" في البناء.

(٢) كلمة كانت عصية على القراءة في مخطوطة رامبو، يؤكد من قاموا بفحوص حديثة العهد للمخطوطة أن الأمر يتعلق بالمنفردة Brahmas. ولأنها مكتوبة بالجمع فهي تعني في هذه الحالة تماثيل ضخمة للإله البوذي براهما (بأربعة رؤوس). إلا أن برويل يرجح أن رامبو يفكر هنا بالبراهمانات، وهم أعضاء الفئة الأولى، الكهنوتية، في المجتمع الهندي المعروف أنه مجتمع تراتبي.

(٣) يبدو تعبير "مرأى حراس التماثيل العملاقة" (l'aspect des gardiens de colosses) مستغرباً (لم يكن للتماثيل العملاقة حراس؟)، ويفكر أندريه غويو (يذكره ستينمتز) بخطأ في النسخ ارتكبه جيرمان نوفو (الذي نسخ بيده، بطلب من رامبو، بعض "إشراقات" ومنها هذه)، ويقترح أن نقرأ: "l'aspect de colosses des gardiens"، أي "مرأى الحراس العملاقة" أو "الهياكل المتعلقة للحراس".

(٤) لم يعد لهم من مكان، مما يعني، على ما يرى برويل، أننا هنا بإزاء أبنية خائفة وبلا مخارج.

(٥) كما في "مدن" رامبو الأخرى، صار المشهد، في نظر برويل، متعدياً يشارك فيه أكر وپول ومنهد بحري لا فوارب لها لأن الماء جامد (منظر قطبي) والصورة تحج إلى الجبانته، مع مصاصح محتلة إلى شمعدانات.

(٦) أي أربعة آلاف وثمانمائة وخمسة عشر متراً ويشير برويل إلى أن حيالية الرزم تكفي لوحدها لاستبعاد الفكرة التي دافع عنها الحصى في أن رامبو يصف هنا لندن.

خِلْتُ أَنَّ في مقدوري تخمينَ عمقِ المدينة اسطلافاً من بضع نقاطٍ في معابرها النحاسية والأرصفة والسلاالم الحافة بالأبهاء والأعمدة! هي ذي العجيبة التي فاتني أن ألتفت إليها: ما مستويات الحارات الأخرى تحت الأكروبول أو فوقه؟ يتعذّر على غريبٍ زمينا معرفة ذلك^(١). الحيّ التجاري حارة دائرية بطرازٍ واحدٍ، مع أبهاءٍ لها قناطر. لا تُرى مغازات. لكنّ جليد الرصيف مسحوق^(٢)؛ وبضعة موسرين^(٣) هم بمثل نُدرة المتنزهين في صباح أحدٍ في لندن يتوجهون إلى عرباتٍ من الماس. [أمام] بضع أرائك مخملية حمراء، تُسقى مشروبات قطيئة يتراوح سعر الواحد منها بين ثمانمائة روبية وثمانية آلاف. ورّداً على فكرة البحث عن مسارح في هذا الحيّ الدائري أقول في سرّي إنّ المغازات تنطوي ولا شكّ على مأسٍ مظلمةٍ إلى حدٍّ ما^(٤). أعتقد أنّ ثمة شرطة. إلّا أنّ القوانين هي ولا ريب من الغرابة بحيث أترجع عن تشكيل فكرةٍ عن مُغامري هذا المكان^(٥).

الضاحية^(٦)، وهي بمثل أنافة شارع باريسيّ جميل، محظيةٌ بمراى وضاء. الوسط الديموقراطي يضمّ بضع مئات التسمات. هنا أيضاً البيوت لا تتوالى؛

(١) هذا يعني أنّ الزائر من مكان آخر وعهد آخر. كما في "بعد الطوفان"، تنشأ هذه المدينة "في فوضى جليد القطب وظلامه".

(٢) ليس هناك مغازات، ومع ذلك، وكما يلفت إليه برونيل الانتباه، فالجليد مسحوق كما لو دس عليه زياتن.

(٣) هنا يمكن التفكير بمصدر إنجليزي بعيد للضرورة. فقد استخدم رامبو المفردة "nababs"، وهي تسمي أمراء الهند المسلمين، ثم صارت تُطلق على الإنجليز الذين شغلوا في الهند وظائف عالية أو مارسوا فيها التجارة وعادوا بثروات ضخمة. ويفترض برونيل أنّ هذا هو ما اجتذبت رامبو إلى استخدام "الروبية" (عملة الهند) في العبارة اللاحقة.

(٤) أي أنّ ما يتوقّع المتكلّم رؤيته في هذه المغارات المُغلقة (وكان في البداية قد نفى وجود معارات) يكفيه، حسب برونيل، عن رؤية عروس مسرحية. الحياة والتّمثيل يتبادلان معآبها.

(٥) أي من يقومون بحرق هذه القوانين

(٦) لما كانت الضاحية تقع خارج البلدة، فتح هنا في مطر آخر، يقف بمقابل الأكروبول.

والضاحية تضيعُ بغرابيةِ وسط الرِّيفِ، هذه المُقاطعةُ التي تملأُ الغربَ
السَّرمديَّ للغاباتِ والمزارعِ المُدهشةِ حيثُ يَحْبُ التَّلَاءُ الوحشيون^(١) باحثين
[عَمَّا يُغْذِي] حولياتهم تحت ضياءِ اصطناعي.

(١) لَفَتْ سَتِيْمَتَر في محادثةٍ شعبيةٍ انشأنا إلى الطَّباقِ المقصودِ بين الاسمِ (التَّلَاءُ) والنمَتِ المعطى له
(وحشيتون). يمارس هؤلاء التَّلَاءُ طراداً ("يحتون") للبحث عن "مادة" لحولياتهم. كما يفعل
الصحفيون في أيناها. وواضح أن رامبو يسحر من حولياتهم هذه، بدخولها عن هوايةٍ وتسطُّحٍ لكتابة
التاريخ وللإبقاء على أثرٍ لهم فيه، كما يكتب الكثير من معاصرينا مدَّكر نهم وهم يفعلون ذلك وسط
النور الاصطناعي، نور المدينة الحديثة المنتشر في قلب ليل المطبِ عرهم. على ما يرى بروبين،
يغفلُ الماضي الحاضر ويهتد بالنسأل إلى المستقبل

سهرات(*)

I-

إنها الرّاحة المُصاءة، لا حُمى ولا حُمول، على السرير أو عبر الحقل.
إنه الصديق لا هو بالأهـب ولا بالهش. الصديق.
إنها الحبيبة لا مُعذبة ولا مُعذبة. الحبيبة.
الهواء والعالم من غير بحث. الحياة^(١).

- هذا فحسب؟^(٢)

- هوذا الحلم يندى.^(٣)

(*) هنا ثلاثة مقاطع مستقلة ولكن الشاعر يُعاود في كل منها البحث نفسه، وذلك بالمعنى الذي تحدث فيه ريمو في "خبياء الكلمة" عن "دراسات". هي، حسب رويبل، أحلام، ولكنها أحلام بقطة أو أحلام موشية، ومن هنا العنوان. إنظار لكنز قد ينشئ من "آثار السحر"، ولكنه محبب في كل مرة، سواء أعلق الأمر بالحلم بـ "الحياة الحق" (المقطع ١)، أو بناء "ديكور" انطلاقاً من تلاقات بالغة الحذف (المقطع ٢)، أو تحويل حجرة فضاء للهروب أو للحب (المقطع ٣). والمقطع لأول، بوضوحه غير الممهود، يكشف لنا عن حلم داعب حاطر ريمو لفترة حسب شهادة صديقه إيرنست دولايه. إنه الحلم بحياة بسيطة تتحقق من دون بحث، ويكفي أن يكون فيها الصديق حاضراً بلا محمومة ولا حُمول، والحبيبة ماثلة لا تسلط العذاب ولا تتكبد. ويرى سينمتر أن هذا النص يشكل لحظة توازن استثنائية داخل المعاناة، وقد يجور التفكير بأن ريمو يتنازل ها للحظة ويقترب من العالم الشعري القرليني.

(١) يقصد، حسب رويبل، الحياة بما هي امتلاء.

(٢) تعبير عن حبيبة، كأنه يقول. "أهذه هي لحياة؟" وريمو يُدخل هنا نزعته الحوارية ويُسلم، حسب برونيبل، ناصية الكلام لصوته الآخر.

(٣) يقرأ ألسر بي هذه العبارة كترسيم لمعادلة الحلم وأنطوان آدم يرى في هذا الالتقاء إلى العلم تقليلاً من مداحة السون وأحباء بأن في الحلم نغمة ما رويبل يدي موقفه على تأويل سوران رنار للعارة كهوطة لحصاة المتكلم

-II-

تعودُ الإضاءة إلى مركزِ البناء. من طرفي القاعة العاديّة «لديكور» تتلافى تصاعداً متناغمة^(١). الحائطُ المواجهُ للساھر تتابعُ نفسانيّ لمقاطع من إمريزات وشظايا جويّة وحوادث جيولوجيّة^(٢). حلمٌ حادٌ ومُتسارعٌ لفرق عاطفيّة مع كائناتٍ من جميع الأمزجة بين جميع المظاهر^(٣).

-III-

قناديلُ السهرة وبُسطُها تُحدثُ في اللّيل على امتداد هيكلي السّفينة وحول صالة المؤخّرة^(٤) ما يُشبه صخب أمواج.

بحرُ السهرة^(٥) هو كمثلي نهدي أميلي^(٦).

الفرشُ، حتّى منتصفِ الارتفاع، تلاعُ من الدّنيل الرمزديّ الضّبعي، حيثُ ترتمي حمائمُ السهرة^(٧).

(١) نوحى لضورة على ما يرى برويل معاصر من الماء تتصاعد تتناغم وتلتقي في الدّورة، كما يلمح في بناء سرادقٍ مستند إلى سارية أو عمود معروس في وسطه ويرى مستمر أنّ هذا القسم يحلف كلياً عن القسم السابق فحشماً نصف "سهرات" - ١ - سوع من الانطباعيّة والعاطفيّة، يدفع السّاھر ما في صابغة معمار كويّ تقدّم له فيه إمكانيات عديدة

(٢) يرى برويل أنّ رامبو يحاول ها التعبير عن رؤيته معمّنة كلمات علمية أو فنيّة، ولكن عارته لا تسعفه، وهي تدكّر بالعارة الطويلة التي بقيت مغلّقة في نهاية "مدينة"

(٣) تكاثر أو بوالد يبرع في نظر برويل إلى الكلّيّة ولا يُدركها

(٤) كتب: "steerage"، وهي معرّدة إنجليزية نسفي المساحة المحجورة في حلفه السفليّة للسفينة للمافري الدّرجة الثالثة (أي الأخيرة) وكما أشار إليه أندزوود (يدكره برويل) فلا مدّ أن يكون رامبو قد سافر في هذه "المرتبة" مراراً عديدة

(٥) أي البحر الذي كان يبحر هو عناه في تلك السّهرة اقتضاب معهود لدى رامبو

(٦) لا داعي للمحث عن إمكان تشخيص Amelie هذه هو حلم بالاستدارة والتموج ويرى مستمر في هذا الاسم الذي يضاف إلى سلسلة من الدّوالّ الملغمة التي شها رامبو في "إشراقات" حاساً تصحيحيّاً للمفردة "l'amée" (الحبة) المذكورة في القسم الأوّل من هذه القصيدة.

(٧) يرى برويل ها انقطاعاً للحلم هو الذي يعسر لسطر المقطع الذي يلي

يا فطنة البيت الأسود، شمس شواطئ حقيقة: يا لآبار السحر!؛ وحده
منظر الفجر، هذه المرة^(١).

(١) يصع وحها لوحه بيا أسود (لعله كذلك لأن أوره مقطعة)، ورؤية حلمية لشمس حقيقة. ثم يعاود
الكرة ويقاس بين أنار السحر الوهمية التي استمدتها نحميانه طيلة السهرة و"رؤية العحر" وحده يرى
برونيل أن الصور التوراتية تولد من الافتقاد وتعر عنه في آبن معاً

تصوُّف (*)

عندَ سفحِ المُنحدرِ يُدير^(١) الملائكةُ أنوَابَهُم الصُّوفَ^(٢) في مروجِ الزَّمَرِ
والفولاذ^(٣).

حقولُ مُستعلة^(٤) تتوَأَّبُ حتَّى ذروةِ الرَّابَةِ. نِفايَاتُ الجُرفِ الأيسرِ يدوسُ
عليها جميعُ الفَتَلَةِ وجميعُ المَعَارِكِ؛ وجميعُ الأصواتِ الفاجعةِ تَتَبِعُ مُنَحْنَاهَا.
ووراءَ الجُرفِ الأيمنِ، يمتدُّ خطُّ الشُّرُوقِ والتَّقدُّمِ^(٥).

(*) رأى إيرست دولانيه في هذا النصَّ تأملاً لآلِ نحتِ ضوء القمر. وقال آخرون إنه يستلهم لوحة "الخنزير
الروحاني" لفان إيك Van Eyck (أحد أهمِّ رسامي المدرسة الفلاماندية)، وهم يحتفدون أن رؤية ليوم
الحساب ليست مستبعدة. سوى أنَّ رامبو، على ما يرى أنطوان آدم، يؤوِّل هذه الرؤية من منطلق
حديث: فالزَّجيمون هم أهل العُنف التدميري، والمختارون هم أفراد الإنسانية السائرة، المتقدمة.
وترمز التَّعومة الهائطة من السَّماء إلى الخلاص المحلوم به وهو يتزل كما لو في سُلَّة (أو فُتَّة)، شبيهة
بهذه التي بها ينزل الإله إلى الأرض في بعض الأساطير الدينية. هكذا، وكما يرى برونيل، يدخل رامبو
تعديلاً أساسياً لرؤية القيامة وشرحها، ويجعل العيش العذب، الذي يوحده الله في الكتاب لمقدَّس
للملائكة والمختارين، يجعله منفوراً للشرِّ عامة، بل خصوصاً للزَّجيم المحكوم عليه بالفناء في
هاوية الجحيم. والقصيدة تحمل عنوان "تصوُّف" مع أنَّ من يرتدون الصُّوف هنا هم الملائكة وليس
متعبدون أرضيون.

(١) في "رؤيا يوحنا" بدور الملائكة حول العرش، وهذه الدُّورة هي المستعادة هنا على ما يرى برونيل،
ولكنَّ رامبو يخرقها في اتجاه آخر.

(٢) يشير برونيل إلى أنَّ الملائكة، في "رؤيا يوحنا" (٧، ١٤)، يغسلون ثيابهم في دم الحمل. ر. م. يجعل
ثيابهم من صوف الحمل - الأضحية.

(٣) يُذكر برونيل بأن الرمز ذو الحجر الكريم المبنية مه أروشليم السماوية في "رؤيا يوحنا" والفولاذ هو
المعدن الحديث، يُدخله رامبو لاجتراح رؤية جديدة.

(٤) لثبران المنصاعدة من هاوية الجحيم، والتي تصفها "رؤيا يوحنا" أيضاً (٢٠-١٥)،

(٥) اليسار هو، كما هو معروف، الوجهة السيئة، واليمين هو الوجهة المازكة. ولكن رامبو أحلَّ محل
الرؤية الثوراتية (التي تضع الزَّجيمين إلى اليسار والمختارين إلى اليمين) رؤية حديثة تصع من اليسار =

وفيما يتشكّل شريطٌ أعلى اللوحة من الهمهماتِ الدائرة المتوازية لأصداف
البحرِ وليالي البشر^(١)،

فإنَّ النُعمَة الزّاهرة، نُعمَة النجومِ والسّماءِ وجميع الأشياءِ الباقية، نهبطُ
أمامَ المنحدرِ كمثلي سَلَى^(٢)، - بإزاءِ أوجهنا^(٣)، جاعلةً الهاويةَ في الأسفلِ
مورّدةً وزرقاءَ^(٤).

"المعارك" وإلى اليمين "خطّ الشروق والتقدّم". والمفردتان الأخيرتان كنهما رامبو بصيغة الجمع
التي يميل هو إليها أغلب الأحيان: "الشروقات" و"التقدّمات"، إلا أنَّ صيغة المصدر العربية تبدو
لنا وهي تنصّن معنى التجذّد والتكرار، وتفتقر بالتالي من دلالة الجمع.
(١) يلاحظ برونيل قلباً للمنظور: فالبحر يواجهنا حيثما كنا ننظر السّماء، وليالي البشر تحتلّ مكان الثور
الإلهي.

(٢) سرون شبيه منزول الإله في المسرح، وهو ما يُسمّى "deux ex machina" (حرفياً، "إله لئارن في
آلة"، وقد صار التعبير يدلّ على كلّ مخرج مفاجئ أو معالحة ارتحالية أو غير متوقّعة لمسألة ما).
(٣) أي، حسب برونيل، بحيث يتفّس الإنسان هذه النُعمَة أو الغدوة بملء مخبريه، وها يتلخّص حلم
رامبو بالخلاص.

(٤) الهاوية التي يحتشد فيها من حلّت عليهم لعة الجحيم تصبح مشمولة بلون السّماء وإشراقها.

فجر (*)

عانتُ فجرَ الصيف.

ما كانَ شيءَ ليتملّمْ بعدُ في واجهةِ القصور. الماءُ كانَ مبتأ. وأواخِ الظلال^(١) لم تغادرْ بعدُ طريقَ الغابة. سرْتُ، موقظاً الأنفاسَ، اللأفحةَ منها والفاخرةَ، فتطلّعتِ الأحجارُ الكريمةُ وارتفعتِ الأجنحةُ بلا صخب^(٢).

(*) يرى ألان بورير (نشرة أوليا) في هذا النصّ مجازاً عن البحث، وبالذات البحث الشعري، أي استعارة عن القصيدة كما كان يعيشها رامبو: مسيرة خالطة باكتمالها تكتمل القصيدة، ومحاولة للقبض على جوهر تنتهي بإخفاق عيني أو اليم (هنا: السقوط في النوم). ويُسمّ جان-بيار غيوسو Jean-Pierre Giusto (نشرة أوليا) هذه القراءة، فيرى في حركة القصيدة تجسّداً لجدلية الإمساك/ الإفلات (التي يمكن أن نقرّبها من تناوب القبض والمسلط عند الصوفية)، وبالتالي استعادة لنصّ "صحاري الحب" (تجدد في موضع آخر من هذا الديوان) الذي يُعلت فيه الشاعر أنثى حلمه في لحظة العناق. برونييل يرى في القصيدة معالجة جديدة لموضوع البراءة المستعادة ويعتبرها وثيقة الصلة بساقتها "تصوّف" يتعلّق الأمر في نظره بتحقيق رؤيا كشفية: معاينة جسد الإلاهة (وهي الفجر نفسه)، إلاهة ذات صفات أمومية يكتفي لها الشاعر بجسدها الهائل وقدراتها على إشباع رغبات الضمير. لكنّ المتكلّم في النصّ، وفي ما يشبه مراجعة من لدن رامبو لطرائقه الشعرية والزويوية السابقة، يحاول في البداية أن يستفزّ هذا الكشف بمبادرات إرادية. يوقظ أنفاس الثبات ويصحبك للشلال ويرفع برافع للإلاهة ويطاردها في أماكن عديدة. في خاتمة المطاف، وقبل أن يسقط في النوم ويضيع "معبودته"، يكتشف أنّ مقاربتها تتطلب قدراً من الزهافة كبيراً، فيدثرها بعدما كشف عن مراقبتها بشيء من العنف. زهافة هي نفسها التي مكّنته من أن يعترّ هنا بروعة عن الفجر، "هذه الساعة الصباحية الأولى التي تتمدّد على القول" كما كتب في إحدى رسائله إلى دولانیه.

(١) تحمل هذه الاستعارة شحنة قوية تصوّر الظلال باعتبارها قوى قادرة على الزحف. وكما في محتويات الجباب الأيسر من "مرسح" القصيدة السابقة، فالصورة الحالية لا تسمّي في نظر برونييل آثار العتمة السابقة من الليلة السابقة فمعسب، بل كذلك بقايا الليل التاريخي أو ليل الفكر الذي يبريد الشاعر الخروج منه إلى صباح الرؤية ونحن أيضاً نحس شعر رامبو قدره إذا فكّرنا بأنّه لا يطمح ها إلى ما هو أكثر من وصف ساعات الفجر الطبيعي.

(٢) يبدو الشاعر، على ما يرى روبريل، وهو يعود ها إلى عصر دهبي أو إلى عهد براءة أولى يسودها ونام =

كانت البادرة الأولى، في الدرب المملوء من قبل باثتلافات نضرة
وشاحية، هي زهرة باحث لي باسمها.

ضحكت للشلال^(١) الأشقر المتقافز بين أشجار الصنوبر: وفي الذروة
المفضضة ميزت الإلامة^(٢).

رفعت براقعها واحداً واحداً في الممشى الشجري حيث لوحث
بذراع^(٣)، وفي السهل، حيث وثبت بها للديك. في البلدة الكرى كانت
هي تهرب بين أبراج الأجراس والقياب، وأنا رحت أطاردها راكصاً كالمسول
على أروصف المرمز.

في ذروة الطريق^(٤)، قرب غابة غار^(٥)، دثرتها ببراقعها المتركمة^(٦)،
وأحسست بعض الإحساس بجسدها الهائل. ثم سقط الفجر والطفل أسفل
الغابة.

عندما استيقظت كان الوقت ظهراً.

تام بين الكائن وأشياء الطبيعة. الأحجار الكريمة تتطلع هنا ولا تختبئ كما في "بعد الطوفان"،
والأجحة ترتفع بلا صخب، خلافاً لطيرانها الذي يثير الحلم كما في "حيوات-I" أو "سهرات-III".

(١) كت "شلال" بالألمانية (Wasserfall).

(٢) مجر الضيف نفسه.

(٣) يتصرف، حسب برونييل، كما يفعل الضيف في الساحة في "بعد الطوفان"، معرباً عن ردة في الهمزة
والصع تقصع عنها جداً أعمال التلويح والوشاية والمطاردة في المقطع نفسه.

(٤) أي في المكان نفسه الذي كانت تحمله أفواج الظلال والعملة قبل قليل.

(٥) يُذكر منبمز بأنه من الغار، شجرة أبولو الأثيرة، كانت تُصنع أكاليل الظافرين والشعراء. وهذا مما
يؤكد اندراج هذه القصيدة في حلم بالمشروع الشعري.

(٦) حركة تم عن تواضع ورهافة، وهي التي تتيح، حسب برونييل، الإحساس بحسد الإلامة، إحساساً
إيحائياً وفي الألوان ذاته محدوداً في الزمن وبالتالي ينبغي معاودته في شوط قادم.

أزهار^(*)

من على دكة^(١) ذهبية، بين شرائط الحرير والشّف الرّماديّ والمخمل الأخضر وأقراص البلّور المُسوّدة^(٢) كمثل برونز الشمس، - أرى الأصبعية^(٣) وهي تفتّح على بساط من أسلاك فضة وعيون وشعر^(٤).

قطع من الذهب صُفر ملقاة على العقيق، وعواميد بيلسان تسدّ قبة من الرّمز، وباقات من السّاتان الأبيض وقضبان من الياقوت نحاف تُزترّ ورده الماء^(٥).

(*) كتب رامبو لي "وداع" ("فصل في الجحيم") : "حاولت ابتكار أزهار جديدة وكواكب جديدة وأجساد جديدة ولغات جديدة". وهنا نجد شهادة على أوّل مساعيه الابتكارية الأربعة هذه إنه يشترع بخلق أزهاره، خلق يشكّل بتعبير برونيل "إشراقة" بالمعنى الدقيق للمفردة رؤية تدوم لحظة وتلاشي، نازكة في الفكر أثرها العميق. وكما كتب جان-پيار ريشار في "الشعر والعق"، فإنّ "انتصار الأزهار يتنامى هنا في ثلاث حركات متوالية : (...) تتكشف الزهورية [كبيونة الزهر]، ثم تنقزى أو تتأكّد، ثم تتجاوز ذاتها وتعتظم نفسها نفسها". ولتحقيق هذا الاختراع الزهوريّ يعمل رامبو بوسائل "جيميائيّ الكلمة" المعهودة والتي يوجزها برونيل كما يأتي إحلال الاصطناعيّ محلّ الطبيعيّ، والتّقيس محلّ المبتذلّ، ومراعاة رؤية زهورية مع رؤية معمارية، وفي الحتام يهب الكلّ نمسه للسماء والبحر.

(١) لاحظ برونيل أنّ للمفردة دلالة مسرحية نوعاً ما، فهي تضع المتكلّم في موضع المتفرّج على ما يدور حوله.

(٢) المسحات السود تارةً والبضجينة طوراً تشير أغلب الأحيان لدى رامبو، كما لاحظ ريشار وبرونيل، إلى تحولات تنهياً.

(٣) صنف من الأزهار تلقت تسميتها من شكلها.

(٤) يضور الأزهار انطلاقاً من رؤية مفدنية (محوريات أو حلّية). أسلاك فضية تتصاهر كما في النسيج المعروف بخيوط الذهب أو الفضة، والميون هي، على ما يرى برونيل، عيون الأحجار الكريمة التي صارت، كما في النصّ السابق، تتطلّع ولا تختفي. والشعر يشير إلى شغيرات الأزهار

(٥) لا وردة بهذا الاسم، وبدل التفكير بالبلوفر أو عرائس الماء يدعو برونيل إلى التفكير بأن رامبو يقصد وردة لها شعاعية الماء.

كمثل إله ذي عَيْنَيْنِ زرقاوينِ واسعتَيْنِ وأشكالٍ ثَلَجِيَّةٍ، يجتذبُ البحرُ
والسَّماءُ^(١) إلى سَطَاحِ المَرمرِ جَمهرةَ الأورِدِ الْفَتِيَّةِ والقُوَّةِ^(٢).

(١) من أن رأيا في بصر من أخرى من "إشرافات" ("تصوّف" مثلاً) كيف أن السماء والبحر يطلآن لدى
رامبو فالين للتبادل دوماً في نوع مما يدعوهُ برويل بالتحطيم الدّيامي للشّاقوليّة.

(٢) أي أوراد متعشّة من جديد

ليّية مبتذلة(*)

نفحة تفتح في الجدران العازلة ثغرات أوماليّة، وتُشوش مرتكرات السّقف المتآكلة، - وتُتدّد حدود البيوت، - وتُلاشي التّوافد. - على امتداد الكزّمة، مُستنداً بالقدم إلى ميزاب، - نزلت^(١) في هذه العربية التي تُحسن الكشف عن حفتها المرايا المحذبة والألواح المقبّبة والكتّبات الملتوية^(٢). كمثل نقالة موتى منعزلة لتومي، أو كمثل بيت راع^(٣) من صنّع بلاهتي أنا- تنعطفُ العربية على حشائش الطّريق الكبيرة الممحوة: وفي شريح في أعلى

(*) يبدأ كلّ شيء هنا بنفحة، نفحة هواء مثلاً، أو نفخة، كأن ينفخ المرء على الرماد لإذكاء الجمر، وتنطلق الرّؤية، فيكون الموقد، كما لدى مالارمه، مسرحاً لأوبرا عجائيّة. تبدأ القصيدة بمحاولة لاستحضار عالم شائق أو إثارته، ثم سرعان ما تتقوّس الصّور، تنحني على ذاتها وتحوّل إلى كابوس، مشيرة، حسب برونيّل، إلى مثل مشروع الرّائي أو محاولته المهلّوسة لتحويل الواقع. العنوان نفسه يفسّح عن مفت رامبو لمثل هذه الرّؤى، لا تفعل سوى أن تبيد إلى خاطره صوّر الجعيم والعقاب والملاحقة ("نقالة الموتى"، "التدحرج وسط نباح الكلاب"، إلخ)، فلا يبقى أمامه سوى الرّجوع إلى نقطة الانطلاق، ومعاودة البدء، في حركة دائريّة، أي مغلفة نوعاً ما أيضاً. ويتساءل مستنمّز إذا لم يكن التّعت "مبتذلة" في العنوان يقف في تعارض مقصود مع صفة "مقدّس" المعطاة له "صبيحة سكر" في القصيدة الحاملة التّعبير الأخير عنواناً.

(١) هو، على ما يرى برونيّل، نوع من هروب مسرحي عبر نافذة، يستند فيه إلى ميزاب يزل بموازاة الحائط وإلى كرمة تتصبّ في جواره، وعلى الفور يلقى نفسه في العربية المذكورة. رامبو يحتل الاقتصاد حتّى في الوصف.

(٢) هي إدّ عربية عجائيّة، وقد أشار جان سيار ريشار إلى أنّها "مبنية كمالها كسمفويّة من المخطوط المحدودة أو المنحنية"، كناية عن انحناء الرّؤية نفسها وسقوطها في ذاتها.

(٣) في "نقالة الموتى" التي يُعبرها للثوم إشارة إلى أقصوصة لفرلين لها هذا العنوان. وفي "بيت الرّاعي" تلميح ساحر إلى نصّ لفييني Vigny حمل هذا التّعبير عنواناً. والتّعبير "من صنّع بلاهتي أنا" يعني، في نظر برونيّل، "من صنّع بلاهة حلمي".

المرأة اليمنى تُحَوِّمُ صُورَ قمرية شاحبة وأوراقاً ونهود^(١)؛ الصورة تغزوها خضرة وزرقة غامقتان جداً. ثم فُكَّت الأحصنة عند مخضبة صغيرة^(٢).

- هل هنا سيُضْفَرُ^(٣) للعاصفة، والسدومات - والأورشليمات^(٤)، - والحيوانات المفترسة ولجيش [؟]،

- (هل سيعاود الحوذون وحيوانات الحلم العذو تحت أكثر الغابات حنقاً، لتغطيسي حتى العيبين في ينبوع من الحرير [؟])^(٥).

- ولإرسالنا، مجلودين عبر المياه المصلصة والمشروبات المهرقة، متدحرجين وسط نباح الكلاب^(٦)...

- نفحة تَبْدُدُ حدود البيت^(٧).

(١) رأى جان-يار ريشار (مصدر سبق ذكره) في هذه الصورة "انفلاتاً هلامياً للمشهد، أشياء تبدو متنافرة ولكنها موصولة جميعاً بحلم خضرية وإيروسية".

(٢) غموق الألوان ينسج، حسب ريشار، بولادة عنف، والمحضبة تشير إلى عائق سبوقف عمل الحلم.

(٣) 'يُضْفَرُ' للعاصفة والعناصر الباقية لمناداتها ودعوتها للاجتياح، كما يفعل للحيوانات، المائلة هي أيضاً في الصورة.

(٤) سدوم وأورشليم، وقد طرحهما بصيغة الجمع للإشارة إلى مدن عديدة من هذا النوع، ترمزان، كما يذكر به برونيل، إلى مدن اللعنة. وبالفعل فكلتاها مملوءتان في الأناجيل. أنظر "الإجيل كما رواه متى" الإصحاح الحادي عشر، ٢٣-٢٤، وإصحاح الثالث والعشرين، ٣٧ وما يليها، وخصوصاً الإصحاح الرابع والعشرين، ١ وما يليها: "لن يُترك هنا حجرٌ على حجرٍ من دون أن يُقْفَضَ". كان انهيار أورشليم يعني للزَّشَل القِيامة ونهاية العالم. وهذا هو الاحتمال الأول الذي يطرحه رامبو لتجربته، وفي ما يلي احتمالات أخرى.

(٥) هو الاحتمال الثاني: استئناف السفر الشائق أو المجائبي وسط "بذخ عجيب" (كما في "هارات") يُعيد، حسب برونيل، إلى الماضي وبالتالي إلى لاختناق.

(٦) ربما شكّل هذا احتمالاً آخر، نهاية عتية هي الأخرى، أو توبعاً على الاحتمال الأول ويرى برونيل في "المشروبات المهرقة" إشارة إلى كودس القِيامة ("رؤيا يوحنا")، وفي "نباح الكلاب" تلميحاً إلى حيواناتها المفترسة

(٧) استعادة للعاراة الأولى التي منبرت الحلم

بحرّية(*)

عرباّت التّحاسّ والفَضّة -

وخياريّمْ الفَضّة والفولاذ -

تُصارِعُ الزُّبْد، -

وتقتلِعُ أروماتِ الشُّوك.

تَياراتُ الأرضِ البوار،

(*) أوضحنا في مقدّمة المترجم كيف بادّر رامبو في هذه القصيدة، وفي قصيدة لاحقاً هي "حركة"، إلى ابتكار البيت الشعريّ الحرّ الحديث. ويستمدّ النصّ الحاليّ خصوصيّة، التي نجعله يبدو غامضاً وما هو بالغامض، من كونه مُعالج في خطّين متوازيين حركة كلّ من سفينة تمخر عباب البحر وسكّة محراث تشقّ التّربة. يقدّم رامبو أفعالهما كما لو كانت عائدة إلى فاعل واحد، والقارئ مدعوّ لأن يعزوّ في ذهنه الفعل الصحيح للفاعل الصحيح: فالعبارة "تُصارِعُ الزُّبْد" تحيل بالطّبع إلى السفينة، وعبارة "تقتلِعُ أرومات الشُّوك" ترجع إلى سكّة المحراث. أكثر من هذا، ينسب الشاعر إلى كلّ من السفينة والمحراث آثار الآخر. فالأثلام أو الأخاديد التي يُحدّثها المحراث في التّربة موصوفها باعتبارها "تيارات الأرض البوار"، وتلك التي تُثيرها حركة السفينة في ماء الجزر منهيّة بـ "الأثلام الشاسعة للجزر". فكأنّ السفينة محراث للبحر والمحراث سفينة مبحرة في التّراب. بهذا المزج المقصود يبرز رامبو دلالة الحركة السّائرة قدماً، الحركة الغازية أو الاجتياحية التي يتأّملها هنا في ذاتها، خارج كلّ مناسبة أو سياق، مشيراً في الختام إلى انكشافها ورجوعها إلى نقطة الانطلاق. فهذه القصيدة تشكّل بالفعل، كما أشار إليه برونيل، "دراسة" أو "بحثاً شعريّاً" متعدّد المُحاوِر. هو بحث في إمكانيّات "البيت الحرّ" الذي كان من المنطقيّ أن تتطوّر شعريّة رامبو في اتجاهه، هي التي سعت بالتدرّج إلى تفجير جميع الأشكال الشعريّة؛ وبحث في تركيبيّة الرّؤية (مراكبة مشهد بحريّ وحقل محروث)؛ وبحث في التعبير (مفردات هذا تسهيّ خصائص ذلك)؛ وبحث في البناء التّحويليّ للعبارة (الازدواج أو المثوثة). كتب البعض إنّ رامبو يعرب هنا عن براعة أكثر ممّا عن إلهام، وهذا يعني، على ما يرى برونيل، سيان قوّة النصّ الاعلبيّة، انطباعيّة متشيع لاحقاً في الشّعْر والرّسم الحديثين، وتقدّم لنا هنا رؤية عالم طوفانيّ وحديد يبدو المستحيل وقد صار فيه ممكناً وحوار المصاء وقد ألعبت، حتّى اللّحظة التي تفرض العوائق أو المخلود فيها نفسها من جديد.

والأثلام الشاسعة للجزر،
تنعطف دائرياً صوب الشرق،
صوب أعمدة الغابة، -
وصوب مرتكزات المرسى الذي ترتطم
بزاويته دوامات من الثور^(١).

(١) لعلّ لها اكفاءة مزدوجاً لم يتنه إليه أغلب الشراح. فالانعطاف الدائريّ وعودة الحركة المزدوجة إلى الغابة من جهة أثلام الحقل، وإلى المرسى من ناحية أخاديد الموح، تعني لبرويل الزخوع إلى حالة الاستقرار أو السكون الأولى. وإذا كان ذلك كذلك، فهذا يعني أنّ هذه الرؤية تصطدم هي أيضاً بالعائق وتعرض للشره شأنها شأن أغلب أحلام رامبو ومُعابياته في "إشراقات".

عيد شتاء^(*)

الشلال يَدَوِي خلف أكوخ الأوبرا الهزلية^(١). في البساتين والمماشى
المُتاخمة للمندريس^(٢)، تُمددُ الشُعالات^(٣) ألوان المغيب الخُضر والحُمر.
حوريات لهوراس^(٤) يعتمرن قُلنسوات [من عهد] الإمبراطورية الأولى^(٥)،
ودبكات سبيريّة وصينيّات لبوشيه^(٦).

(*) هذه القصيدة "الخاطفة" تشكّل هي أيضاً "دراسة"، وعن خطأ أدراجها الطبعات الأولى لـ
"إشراقات" ضمن القصيدة السابقة. يجزّب رامبو، على ما يرى برونيل، المؤلف بين ماضٍ وعاصر
عديدة أو متاخمة للوهلة الأولى. بين عيدين للضوء (صخب شلال وأصداء أوبرا هزلية)، وبين
عيدين للألوان (الشُعالات الضوئية الاحتفالية وألوان المغيب) وثلاث فئات من الشخص، وأخيراً
بين مُشاهد شتوية وطقوس صيفيّة (سبيريّا والشُعالات). وعلى صعيد الاختيارات اللفظية والأصوات
اللفظية، يلعب الشاعر على الجنس وتعددية المعاني: "huttes" نفي نعمي "أكوخاً" ولا يُلَفّظ فيها
لحرف h، و "ut"، التي تقاربها في النطق وتنتهي "دو"، التخم المعروف ضمن أنغام لـ
الموسيقى، كما يلعب على لجناس التانص أو الكلمات المُتبادلة (vergers/verts, Chinoises/
Boucher)، وعلى المُسازعة الإيقاعية التي تبلغ ذروتها في نهاية القصيدة، متكرراً، كما في نهاية "بلينة
مبتدلة"، ولو عرّ صر غير رابعة هذه المرة، نوعاً من الدوّار يسقط فيه الحلم.

(١) كان رامبو شديد الولع بالقرّوض الأوبرالية الهزلية، وخصوصاً بأعمال فافار Favart في هذا الميدان.

(٢) نهر يخترق تركيا ويصبّ في بحر إيجه، صاره كثير التفرّجات.

(٣) حَزَم دائرية من الأنوار الاصطناعية، والاسم نفسه يُطلَق على نوافير ملوّنة المياه.

(٤) يقصد حوريات وصفهن هوراس، الشاعر اللاتيني المعروف (عاش في القرن الأول السابق للميلاد).

وإذا جعلهن يعتمرن قُلنسوات من عهد إمبراطورية الفرنسية الأولى (عهد نابليون بونابرت)، فهو
يحيل الصورة تعاقديّة مزينة ويؤكد ميله إلى القديم.

(٥) يشير سيمونز إلى أن تبعات عهد الإمبراطورية الأولى هذه كانت تعاكس قُلنسوات نساء روما القديمة،
وها أيضاً إيجال في القدم.

(٦) رُسام فرنسيّ من القرن الثامن عشر رسمَ نساء صينيّات

حالة ضيق^(*)

أيمكن أن تجعلني هي^(١) أغتفر المطامح المسحوقة بلا انقطاع، - أن تُرمم نهاية هائلة عهد الفاقة، أن يجعلنا يوم نجاح نتغاضى عن عار غشامتنا المقدرة؟

(أه يا سَعَف! يا ألماسات! ^(٢) - يا حُب! ويا قوّة! ^(٣) - أعلى من كل فرح ومن كل مَجْد! في جميع الأحوال وفي كل مكان، شيطاناً أو إلهاً^(٤)، - قوّة هذا الكائن: أنا!)

[أيمكن] أن تكون حوادث استعراضات علمية عجائبية^(٥) وحركات نأح اجتماعي مُثَمَّنَة باعتبارها استعادة متدرّجة للحرية الأولى؟...

(*) حركة رجاء سرعان ما يغلب إلى حالة قلق أو حصار. إمكانات الخلاص معترّ عنها في صرب من لشكوكية. "أيمكن أن...؟"، ثم يُصار إلى تأكيد استحالتها ("ولكن مضاعفة الذماء"). وكما يعمل رامبو في فصائد ١٨٧٢، فهو يقدم هنا، على ما يرى غيوستو (نشرة أريلا)، جرّة للخيارات التي يدعها لنا لعالم بعد إخفاق مشاريعنا التحويلية أو بعد التحقق من استحالتها ومن "عباب الحدة الحق". ويرى مستمتر في الضور الختامية شيئاً مع نهاية "بعد الطوفان" حيث يرجو المتكلم اندلاع طوفان كاسح يُحير الصمير "هي" إلى "مضاعفة الذماء" الوارد ذكرها في عبارة لاحقة من النص نفسه. ولقد اختلف الشراح في تشخيص مضاعفة الذماء هذه وما يرمز إليه بها رامبو. قدّم بعضهم تفسيرات عجيبة ومتناقضة (كأن يرى فيها أم الشاعر مثلاً). هو بآية حال، صوت (والصوت مؤت في الفرنسية) ذو طبيعة استحواذية ويوعز بانتهاج سبل الطيبة وبأن تتحلّى باللطافة.

(٢) لسبب التحل هنا وظيفة تزيينية واحتفالية، كما في نهاية "ملوكية"، والألماس يرمز إلى الزعد ويرى برونييل في المقطع كله تحسّر المتكلم على عناصر حلمه الماضي.

(٣) مطمحان أسبان سبّ المروور بهما "الحت الجديد" ("إلى عقل")، و"المرة". التي طاماً أنعمده لحظ عني" ("عَمَال").

(٤) حلم نشاب خالد أو سرمدتي، ولا يهتم المتكلم، حسب برونييل، أن يكون خلود إله أو شيطان

(٥) يشكّ بالعلم ويشبه إنجازاته بخوارق عجائبية أو مبحرّة، ويرى جاك وانسير في الأسمرات=

بيد أن مضاضة الذماء، هذه التي تُحيلنا لطفاء، تأمرنا بأن نتسلى بما تدعه هي لنا^(١)، أو بأن نكون أكثر ظرافة^(٢).

وبأن نتدحرج وسط الجراح^(٣)، في الهواء المُضني والبحر؛ في العذابات، في سكية الماء والهواء القتالين؛ في التعذيبات المُقهية وسكونها العاصف بقطاعة.

«العلمية المعاشية وحركات التأخي واستعادة الانعتاق الدني عناصر من مطمح رامو نفسه وعلامات من سيرته الفكرية يُراجعها في هذا العمل.

(١) كمثل من يُلهي صغيراً بخراشاة، على حدّ تعبير برونييل.

(٢) هي المفردة نفسها التي استخدمها لوصف حواء السيرك في "استعراض" وعليه، فهي تطلب منهم تمثيل جميع الأدوار.

(٣) أي "متدحرجين وسط نباح الكلاب"، كما كتبت في "ليلة متدلة"

عالم مديني(*)

من مضيقي أنديفغو^(١) إلى بحار أوسيان^(٢)، على رملٍ وردني وبرتقالي
غسلته سماء نبيذية^(٣)، صعدت منذ وهلة وتقاطعت جاذات بلور^(٤) سكنتها

(١) أوهم العنوان " Métropolitain " بعض الشراح بأن رامبو يصف هنا مدينة لندن وبأن العنوان يسمي قطارها الجوي (يُدعى بصيغة مختصرة "مترو" واسمه الكامل هو "القطار المديني" Metropolitan Railway). لكن لا أثر للقطارات في النص، والمدينة التي يصفها رامبو تندرج ضمن المدن الهلالية التي تخرق هذ العمل، يسترجع الشاعر هنا تجاربه الماضية، عبر سلسلة من الصور الوصفية يُفصح فيها عن "الموصوف" في آخر كل فقرة ("المدينة"، "المعركة"، "الزيف"، "السماء"، "قوتك"). وبعد أن يُحيل كل هذه العوالم إلى استحضارات فقيرة ويتزع عنها هائلتها، يربنا "مضاعة الذماء" التي قابلناها سابقاً وهي تُعاود الظهور مختلّة إلى الضمير "هي".

(١) رنين المفردة indigo يوحى بالهند، وهي تسمي اللون الأزرق الغامق المائل إلى البنفسجي. وكما يُذكر به برونيل، فكل محاولة لإيجاد مضيقي بهذا الاسم منذورة للفشل وغير مُجدية، فالأمر يعلّق هنا أيضاً بمناظر هلاسية أو مبتكرة.

(٢) بحار أوسيان هي أيضاً غير موجودة في الواقع، فكّر أندزوود بلعب على الكلمتين: océan (أوقيانوس أو بحر محيط) و"أوسيان Ossian"، اسم شاعر-مغن سكوتلاندي قديم جعل منه الشاعر الإنجليزي جيمس مكفرسون James Macpherson في ١٧٦٠ بطل عمله "القصائد الأوسيانة" *Poèmes ossianiques*. وهذه الأخيرة سلسلة قصائد بطولية كان لها تأثير بالغ على الرومنطيقية الإنجليزية والأوربية، استلهم فيها الملاحم الشعبية والأغاني المتناقلة شفويّاً، ووضعها في ثمانية كتب بقيت تُعزى إلى أوسيان ولم تُنسب لواضعها نفسه، مكفرسون، إلا بعد مرور قرنين اثنين. وإذا ما نحن عملنا بالإيحاء الصوتي، فإن المفردة "أنديفغو" توحي بالهند و"أوسيان" تدعو إلى التفكير بسكوتلندة.

(٣) "البحر النبيذي اللون" نعت هوميروسي مشهور يستعير رامبو للسماء بشيء من السخرية كما في "بحار أوسيان".

(٤) البلور مادة ثينة وهي الألوان نعمة هشة، وبهذه الصفة، ونظراً لتواتره في "إشرافات"، يتشكّل مادة الحبال الزاموي بالدات، مادة نشر النور، فهي مصدر ثري من مصادره، ويمكن أن تتشكّل هي نفسها إشرافة (مارعيت ديفز، يذكرها برونيل).

على الفور أسر فتيةً وفقيرةً تغتذي عند باعة الفواكه^(١). لا شراء. - إنها المدينة!

من صحراء القار^(٢)، ضجة الضباب المتدرج في شرائع منقرة عبر سماءٍ تحدوب، تنخسف وتراجع، سماء مصنوعة من أقطع دخانٍ أسود يمكن أن يحدثه الأوقيانوس المفجوع، تهرب الخوذ والعجلات والقوارب والأرداف^(٣) في فلول مهزومة. - إنها المعركة!

إرفع الرأس: ذلك الجسر الخشب الموقوس؛ آخر مبايل السامرة^(٤)؛ هذه الأقمعة المزخرفة تحت فانوس يجلدُه الليلُ البارد^(٥)؛ الحورية البلهاء^(٦) في فستانها الموشوش عند التهر؛ هذه الجماجم الأليقة في حقول البازلاء^(٧)،

(١) تعبير ساخر ليقول إن فقرهم يدفعهم إلى تناول وجبات خفيفة، كما كان هو يفعل أحياناً في لندن وبروكسيل وباريس.

(٢) تعيد الشوارع بالقار كان ما يزال يشكل إحدى عجائب لندن، وكان معروفاً بنسبة أقل بباريس. و"صحراء القار" هي هنا، حسب برونييل، الأوقيانوس نفسه كمثل يدل عليه تنابع الزوينة.

(٣) يراكب صور معركة بحرية وأخرى برية. وقد يكون بعض الفائدة في فرضية أندروود التي مفادها أن رامبو قد يكون هنا متأثراً برسوم غوستاف دوريه Gustave Doré التي تصور لندن، المنشورة في ١٨٧٢، والتي ترينا خوذ الشرطة وعجلات العربات وأرداف الخيول والقوارب الماخرة في "التايمز"، والمرئية صواريخها من بعيد.

(٤) لما كان بصدد الانتقال من المدينة إلى الزيف، فهو يتذكر، على سبيل التداخي، لقاء المسيح والسامرة عند بستان بقول يقع في النقطة الفاصلة بين الزيف والسامرة التي يعدها رامبو مدينة (أنظر "السلسلة البوحيية"). والمقطع يذكر بقصيدة رامبو "إسمع كيف يشغو" (ضمن قصائد ١٨٧٢).

(٥) الفانوس يرمز هنا بصورة ساخرة إلى القمر، وهنا على الأرجح، حسب برونييل، استذكار "حلم ليلة صيف" لشكسبير، التي يستلهمها رامبو في "بوتوم"، وهي ترينا القمر على هيئة فانوس يمسك به أحد المهرجين. سوى أن ليلة الصيف تحولت هنا إلى ليلة شتاء.

(٦) حورية الماء عنصر عزيز على ألويروس برنتران Aloysius Bertrand، صاحب "غاسبار الليل Gaspard de la nuit" (تعتبر أول مجموعة شعرية تركز قصيدة الشر) ولكن رامبو، سحرته المعهودة وتزده على الشعر الزوميطيقي، يدعوها (أي الحورية) بالهلاء، وصفة اللاهه كثيرة الورد في "إشراقات" لشعرية الزوى أو للإقلال من أهميتها.

(٧) تُذكر الضورة، حسب ستينتر، مقصيدة "إسمع كيف يشغو"، وذلك عز حقول البازلاء والانعكاس =

والاستحضارات الشائقة الأخرى - إنه الرّيف.

طُرُقٌ محفوفةٌ بحيطانٍ وأسبجةٍ^(١) لا تكادُ تستوعبُ بساتينها، والأرهازُ البشعةُ التي سيدعوها البعضُ قلوباً وشقيقاتٍ^(٢)، ودمشقُ مهلكةُ البُطءِ^(٣)، - وقلاعُ سلاطٍ أرسطوقراطيةٍ خياليةٍ ما وراء-رينانيةٍ ويابانيةٍ وغوارانيةٍ^(٤) ما تزالُ قمينةً باستقبالِ موسيقى القدماء. - وُزُلٌ مغلقةٌ إلى الأبدِ^(٥)، - وأميراتُ، وإذا لم تكنْ بالغِ الوهنِ، فدراسةُ التّجومِ، - إنها السّماء.

=اللّيلي لهالات القذّيسين التي تحوّل هنا إلى 'جماجم ألفة' في ضربٍ من تداعي الصّور المرئية والاستحضارات المشهّدية (وسبق أن كتب رامبو: "أنا في الاستحضارات أستاذ"، فصل في الجحيم').

(١) صورة تذكّر، حسب برونييل، بضواحي شارلّيفيل أو لندن، مختولة إلى طرق محفوفة ببيوت كبيرة مسبّجة ومغلقة يشعر المتسكّع إزاءها بأنّه منفى.

(٢) يجذبُه التداعي الصّوتيّ في "cœurs et sœurs" (قلوب وشقيقات)، يسخر فيه من الأسماء العاطفية الباهتة التي يمنحها الشعراء الرّومنتيقيّون والمتأثّنون لنباتات (أنظر "ما يُقدّل للشاعر بصدده الأزهار").

(٣) كتب: "Damas damnant de longueur"، عاملاً هنا أيضاً بالتداعي الصّوتيّ، مع لعب على الكلام. فدمشقُ تشير لديه لا إلى نسج الدّمقس (يدعى أيضاً: "damas") كما فكّر إيتامبل Btiemble، بل إلى التعبير المعروف: "طريق دمشق"، الذي يسمي رؤيا القذّيس بولس وهو في طريقه إلى المدينة (أنظر "أعمام الرّسل"، ٢٤، ١٢-١٣). وخلافاً لرؤيا بولس التي تحقّقت بسرعة الومض، فإنّ الشاعر يشكو هنا، في نظر برونييل، من بطء الكشف (ما من إشارة مورية، وهنا نجد كلّ نغاد صر رامبو). وقد صرح بعض النّاشرين المفردة الأخيرة في العبارة إلى: "langueur" (خمور أو ارتحاء)، وفي هذا قراءة خاطئة لمقصد رامبو. بطء الرّؤية مصوّرٌ هنا أحياناً كلّعبة، فالصفة "damnant" تفيد من يهلك أو يتعلّق بلعبة الجحيم. ويرى ستينمزر في العبارة أنموذجاً من "الكتابة الآليّة" أو "التلقائية" سبق رامبو إليه السّورياليّين

(٤) قصور أرسطوقراطيةٍ مسبّجةٍ يتصوّرُها الحالِم، حسب برونييل، بعيدة وشائقة، أي خيالية: اليابان وريتايا وفولكلور الهنود الحمر الغوارانيّين، مع البادئة "ما وراء" التي تعمّق المسافة الفضائية، وذكر الهنود الحمر لما قبل الغزو الإسبانيّ، وفيه تعميق للمسافة الزّمنية.

(٥) تقرب مارغريت ديفز بين هذه العبارة وبين قصيدة بودلير "ما يتعدّل إصلاحه L'Irréparable"، حيث "أطفا الشيطان حبيص بواحد التّزل"، وإذا ما تذكّرنا قصيدة رامبو الاحتجاجيّة عن "التّزل الأحصر" (أنظر "الحماة الحضراء")، وتذكّرنا أيضاً قوله في "الحلم العقيق" "ولو صرّث ثابّة/ الرّحالة القديم،/ مهبّات يُفتح لي / التّزل الأحصر"، فمعلّ قاعة تتكوّن لديها تتعلّق رامبو بأماكن الاستحمام أو المحطات هذه، البالغة الأهميّة للمسافر، تُشكّل له مجال استراحة مؤقتة

ذلك الصِّباحُ الذي تعاركُتما فيه ، أنتَ وهي^(١) وسطَ كَسْرِ الثَّلح والشفاءِ
الخُضِرِ والصَّقِيعِ والأعلامِ السُّودِ والأشعةَ الزَّرْقاءِ والعطُورِ الأرجوانيةَ عطُورِ
الشمسِ القطبيةِ ، - إنها قُوَّتُكَ.

(١) يحيل صمير المؤنث الغائب هنا ، والمندوء بحرف كبير (حرف التاج) إلى "مصانعة الدماء" الوارد ذكرها في قصيدة سابقة ، ولكنَّ المتكلِّم في النصِّ لا يدعُ هنا لها ولا يدعُها ترسله "متدحرجاً في الحراح" أو "وسط ساح الكلاب" ، بل تعاركها في قلب هذا المشهد العطفي الذي يريد من فسوة الصُّراع ، أملاً في اختبار "القوَّة" التي يهمو هو إليها. ستيستر يرى في هذا "العراك" لقاءً من طبيعة حسية.

بربري(*)

بكثير بعد الأيام والفصول، والكائنات والبلدان^(١)،

العَلم الذي هو من لحم نازف^(٢) على حريق البحار والأزهار القطبية؛

(*) من أصعب فصائد المجموعة وأكثرها زوغاً. المتكلم هنا مسافر يعلن عن ارتياحه لابتعاده عن مساح هف قديمة، ويشعر بوصف عالم أحريجد نفسه أو يتحلىها فيه. يلاحظ في حلمية اللوحات الوصفية عالم القطب الشمالي (وكلمة "القطب" نفسها ترد في نهاية القصيدة) ومناجم المعدن فيه. نشهد هنا ولادة عالم موار، متدفق كالمعدن من جوف الأرض، ولادة محفوظة بنصف بالغ، ولا نعرف، بتعبير برويل، هل نحن بإزاء ولادة "التناغم الجديد" أم حيان استمرار الفوضى القديمة؟ هل نحن أمام "النومة"، التي يصير الشاعر على استحضارها بصيغة الجمع ("نومات")، أم بإزاء "ترشح المهاري" و"تراطم ثلج الكواكب"؟ وخصل الشعر والأعضاء العائنة، الذائبة، هل هي بقايا عالم قديم يُحتضَر إيفاتاً بولادة جديدة، أم هو عالم بربري يفرض نفسه نهائياً؟ وفي الختام، هل تُعلن القصيدة نجاح المشروع الزقوي أم فشله؟ ربما كان علينا أن نفهم من هذا النص محاولة للخلق نفلت من سيطرة خالفها نفسه. محاولة، بالمعنى الذي كتب فيه جان-يار ديشار في "الشعر والعمق" عن هذه القصيدة أن "كل شيء يدور بين عالمين اثنين (...). كل مجهود المخيلة الزامبوية يتمثل آنئذ في رفض الماضي والالتفات إلى القوى المُحايثة، واستدعاء جميع تباشير العفوان المستقبلي مهما يكن من عتامتها". سننتظر يلاحظ هنا مناداة بالانتماء إلى البربرية، هذه "الثيمة" المتواترة لدى رامبو (انظر "ميشيل وكريستين" و"فصل في الجميع")، وهي تتزامن مع خلق عالم جديد عبر الكلمات بما يتمخض عن وفرة من الأحاسيس المعجبة.

(١) أي، حسب برويل، بعد نهاية الأزمنة والعالم، كأننا في لحظة نالية للطوفان الجديدة

(٢) كثير من الشراح احتاروا أمام هذا العلم "الذممي" الغريب، ناسي ولع رامبو بالكناية والانتصاب ومن الرشح للمعارفين بطرائقه التعبيرية أنه يقصد باللحم البازف لون العلم منه (أحمر ديباً). يعيننا أنطوان آدم إلى تكوين علم الترويج، ولا نرى لهذا من ضرورة. وبلغت مستيثر الانشاء إلى أن اكتشاف القطب الشمالي لم يكن اكتمل بعد في أيام رامبو، وكان جول فيرون قد بدأه بصورة حيالية في رويته "عشرون ألف فرسخ تحت البحار"، وكان رامبو مولماً بقراءتها. أما عن تشبيه الزاينة باللحم، فتذكر مستيثر بأن بولدر ميث أن كتب في "السلام الزجيمات" *Femmes damnées* "رياح أشق =

(هذه ليست موجودة^(١)).

شافياً من تبويقات البطولة القديمة، - التي ما برحت تهاجم منا الرأس والقلب، بعيداً عن القتلة^(٢) القدامى -

آه يا للعالم الذي هو من لحم نازف على حريق البحار والأرهار القطبية؛
(هي ليست موجودة).
نُعومات!^(٣)

الدَفَاقَاتُ^(٤) الماطرة في رشقات الصقيع الفضي، - نُعومات! - نيران
مطر رياح^(٥) الألماس يُلقيه قلب الأرض المتفحّم تحت أنظارنا أبداً. - يا
للعالم! -

(بعيداً عن الخلوات العتاق والتيران القديمة التي نسمعها [مع ذلك] وبها
نُحسّ^(٦)،

الدَفَاقَاتُ والزُّبْد. الموسيقى، تَرَجُّع الهاويات وارتطام قطع الثلج وسط
الكواكب^(٧)).

"المسورة / تجعل لحكمي يسطق كراية عتيقة".

(١) هذا التفي الموضوع بين فوسين هو شاكلة سن أن قابلناها في صفحات أخرى من هذا العمل، بها ينزع رامبو عن المعطى الموصوف صبغته الواقعية، ويبقى عن إمكان استاقه من الرؤية

(٢) إذ كانت مفردة "القتلة" في نهاية "صبيحة سُكْر" تحيل إلى الزابين ومدفري النظام القديم، وإذا كان القتلة في "ديموقراطية" هم عزة العالم، فنحن هنا، حسب مرونيل، بعيدون عن كل من الرئيس والفرقة، والأرجح أن رامبو يقصد القتلة الفعليين أو السفاحين الذين يشير إليهم في "تصوّف".

(٣) هذه المفردة التي تتكرر بصيغة الجمع في هذه الأجواء الفوضائية الحلبي الملتف هي كمثل رفقة بها يحاول الشاعر-المخالف أن يطرح الفوضى ويخرج "التناغم الجديد". وسنّ أن قابلناها في "تصوّف"، حيث تهبط نعومة التجوّم وسواها من السماء كما لو في سلة وتشمل الشر بمن فيهم الزجيمين المحكوم عليهم بالهلاك الأبدى.

(٤) الدفاق ينبوع ماء حار يندفق بتقطع.

(٥) هنا مشكل في المسنخولة، فلنشراح برّيجون أنّ كلمة "رياح" زائدة. العالم يبدو يصعد الانفجار، وهو يحترق مواده الجوقية الدائبة من كل صنف.

(٦) مكوّنات العالم القديم تراجع، وتأسر مع ذلك بعض حضور.

(٧) موسيقى فوضائية، بمعنى أنّ العالم الجديد لم يتظم بعد، هنا إذا انتظم أبداً.

آه^(١) يا نُعوماتُ، يا عالَمُ، ويا موسيقى! هنا حيثُ تعوم الأشكالُ والعزقُ
 النَّاصِخُ والأعينُ والشَّعر^(٢). والأدمعُ البَيضُ الفائِرةُ - يا للنُّعوماتِ! -
 والصَّوتُ الأنثويُّ الجائلُ^(٣) في أغوارِ البراكينِ والمَغاوِرِ القطبية.
 العَلَمُ^(٤)...

(١) نأمل أن يكون واضحاً للقارئ الفارق التعبيري بين صيغة من نمط "آه يا للعالم..."، الواردة أعلاه،
 وأخرى من قبيل "آه يا نُعوماتُ، يا عالَمُ..."، فالصَّوت "آه" المتبوع بلام التعتب (الصيغة الأولى)
 هو للاستغراب والإدلال على حماسة المتكلِّم لما يراه. و"آه" المتبوعة بِضَنادي (الصيغة الثانية) هي
 استدعاء للمنادي ومحاولة لاستحضاره وإجباره على التجنُّد. رامبو يستخدم في الحالة الأولى Oh،
 وفي الحالة الثانية Ô، ولم يبد لنا أنَّ من الممكن التحويل على "أوه" في العربية، وبدا لنا أنَّ تشغيل
 "آه" في محلِّ تعجب ثاراً، وفي محلِّ استدعاء ومناداة طوراً، شيء قابل للمواضعة، شريطة أن نتبه
 لعمل جميع عناصر العبارة ونبرتها.

(٢) رأى جان-پيار ريشار في هذه العناصر الطافية بعض مكثّنات العالم الجديد، فهي جزء لا يتجزأ من
 "سفر التكوين" الخاصِّ برامبو.

(٣) فكَّر البعض ها بالثقات، في قلب الهول، إلى أهميّة الآخر أو الأثني. برونييل يرى بالعكس في هذه
 الصورة تجسيدا للساحرة أو لمضامة الدماء المذكورتين في نصوص سابقة، مما يشكِّل إضافة إلى
 رعب المشهد الموصوف.

(٤) ترى مارغريت ديفر أنَّ انقطاع النشيد على هذه الشاكلة واحتفاء العلم فور سعادته تسميته يعيان الإقرار
 بإحفاق المحاولة وفي الألوان ذاته انتصاراً للعلم.

بيع تصفية(*)

للبيع ما لم يَبِعْهُ اليهود^(١)، ما لم تَذَقْهُ جريمةٌ ولا نبأٌ، ما يجهله الحثّ
الملعون ونزاهة الحماهيم الجهنمية؛ ما لا يقدر أن يعرفه لا الرمن ولا العلم.

الأصوات^(٢) وقد رُممت؛ البقطة المتأخية لجميع الطاقات الإنشادية
والأوركسترالية وتطبيقاتها الفورية؛ مناسبة فريدة لإطلاق حواسنا!^(٣)

للبيع الأجساد لا تُثمن، خارج جميع الأعراق والسلالات والعوالم

(*) قصيدة يمكن نعتها بالمحورية في "إشراقات"، وبها تحتم بعض النشرات أو الطباعات هذا العمل، في حين تختمه نشرات أخرى بـ "عبرتي". ضمن إحساسه بإخفاق مشروعه التحويلي أو استحالته، يقدم رامبو جردة لجميع مكونات هذا المشروع والوعود والأمانى والمناصر الجمالية التي كانت تتخلله، يعرضها للبيع، على سبيل السخرية من الذات أو من العالم في أول هذه العناصر يقف التناغم الجديد والعلاقات الأوركسترالية والأصوات المرشمة (أي المشتتة من الشاز القديم)، ولتخسير الحاذق للعلم ("تطبيقات الحساب الفورية") والأجساد الملتحمة بهائها الحاضر، والضخيب والحركة والمستقبل، إلخ. وكان ألبير هنري (يذكره رونييل) قد حاول التخفيف من سلبية النص قائلاً إن المفردة "solde" التي تشكل العنوان لم تكن في أيام رامبو تحمل معنى "بيع تصفية" الحالي، بل تعني "عملية بيع" وكفى، فرامبو يريد بيع عاصره مشروعه مع شعوره يخامر به أن الأشياء النفيسة ما لها من فُتُرين، وبالتالي فلا تعبر القصيدة عن إحساس بقدر ما عن قوة داخلية مستبصرة وبرونييل يريان في القصيدة بالعكس واحدة من "تصفيات" رامبو الشعرية والحياتية المتعاقبة، من توديعه للفراميات الزومنتيقية ولعن البرناسيين الشعري في أشعاره المورونة والمقفأة إلى تصفية مشاريعه التجارية في الحبشة، مروراً بالجردة النقدية التي يقوم بها في "فصل في الجحيم" لأشعاره السابقة ولعلاقاته الصادقة.

(١) هم المعروفون بأنجارهم بكل شيء، بتعبير رونييل. ولا تحمل عبارة رامبو بالطبع أدنى شحنة عنصرية.

(٢) الأصوات، وقد كتبها بحرف التاج، تُحيل إلى "التناغم الجديد"، ولها حضور أساسي فيصوص أخرى عديدة (انظر "بربري"، "سونيتة" في "فتوة"، إلخ).

(٣) أي، حسب رونييل، كما هي "الإمكانات الشعبية والمعمارية" التي تتحدث عنها "فتوة IV".

والأجناس! ^(١) للبيع الثروات تنبثق في كل خطوة تصفية ألماسات بلا
فحص! ^(٢)

للبيع الفوضى للجماهير ^(٣)، وإشباع الرغائب اللا يفهم لكبار الهواة،
والموت ^(٤) كأفطع ما يكون للأوفياء والعشاق!

للبيع المساكين والهجرات، صنوف الرياضة والاستعراضات العجائبية
والزفافات الكاملة وما ينشأ عنها من صخب وحركة ومستقبل!

للبيع تطبيقات الحساب ووثبات التناغم الذي لم يسمع بمثله من قبل ^(٥).
للبيع اللقاي والمفردات غير المتوقعة ^(٦)، توضع عليها اليد فوراً،

طفرة جنونية غير متناهية إلى بهاء لا ترى ومُتَع لا تلمس، - مع
أسرارها المذهلة في شأن كل ذليلة، - ومزجها المفزع للخشود-

للبيع الأجساد والأصوات والرغد الشاسع الذي لا يحتمل التساؤل ^(٧)،

(١) أي، على ما يرى برونييل، "أجساد جديدة"، كما في "كانن جميل".

(٢) أي، على ما يرى برونييل أيضاً، عالم "بدخ عجيب" ("عبارات") لا تعود الأحجار الكريمة تختبئ فيه
كما في "بعد الطوفان". والتعبير "ألماسات بلا فحص" يعني أن أحداً لن يجروا على "فحص" نقاوتها
كما يفعل دلالو المجوهرات في العادة.

(٣) كأنه يهد الجماهير المدججة بذرّة التمرد التي هي بحاجة إليها. أو قد يذكر بالوعد بالفوضى الماحقة كما
في نهاية "مساء تاريخي".

(٤) بما أنه لا يمكن أن يتمنى الموت للعشاق، فالأرجح أنه يشير إلى الموت المجازي، الذي أرتنا
"حكاية" أنه يمثل في "ساعة الزعبة وإشباعها والجوهرتين"، هذا "الإشباع" الذي يشير إليه رامبو
في السطر الحالي نفسه.

(٥) أي "التناغم الجديد".

(٦) "حاولت انتكاز أزهار جديدة وكواكب جديدة وأجساد جديدة ولغات جديدة" ("فصل في
الجميع").

(٧) كتبها بالإنجليزية: "unquestionable"، أي ما هو ديهي ولا يمكن أن يوضع تحت طائلة التساؤل،
كما يمكن أن تحسن المفردة في دهن رامبو معنى ما لا يمكن سر عوره ولا إحصاءه للتساؤل أو
التحقيق. وعن خطأ "نصحتها" أغلب الثشرات، بما فيها شررة لا بلاياد وشررة آرلي، وتكتسها
بالمرسية: "inquestionable".

ما لن يُباع أبداً. ولم يصرغ الباعث من التَّصفية بعداً ولا على [الساعة]
المسافرين أن يستعجلوا تسديدَ عمولتهم.^(١)

(١) يوطف، ساحراً، فكرة العمولة التي يقصدها الناشر لقاء صفقة، ويقول بن الساعة المسافرين أو الحوَّالين الذي سيبيعون له "مصاعته" ليسر مطالبين تسديد أية عمولة له. وعلى العموم، وحب قراءة بروسيل، فراسر لا يطالب بها بأي عرفان

عالم شائق (*) Fairy

من أجل هيلانة تضامرت أنساع الزينة^(١) في الظلال المبكر، والأصواء الواجمة في سكون الكواكب^(٢). سورة الصيف وكل بها إلى عصافير خرساء والكسل المطلوب عهد به إلى قارب للجداد نفيس [يمخر] في خلجان غراميات ميتة وعطور متهاوية^(٣).

(*) كتب العنوان بالإنجليزية، والمفردة "fairy" تعني في هذه اللغة "ساحرة جن"، لكن الأرجح أن رامبو يتعامل والكلمة عبر مقابلها الفرنسي (fée) الذي يعني استمراضاً شائعاً أو عجائياً. وهذا النص هو الوحيد الباقي من سلسلة نصوص، مما يطبع بالضميمة تأويله. ومما يزيد في صعوبة النص غموض شخصية "بطلة" القصيدة، هيلانة هذه التي يصعب تشخيص هويتها. فلا هيلانة الطروادية ولا بطلة "ليلة حلم صيف" لشكسبير ولا هذه التي يغنيها أدغار ألن بو لبشبهن هذه التي يصفها رامبو. يذكر ستيمنتر بأن هيلانة حاضرة أيضاً في الكتاب الثاني من "فاوست" لغوته، ومعروف أن في رامبو قدراً كبيراً من الفاونستية (الرغبة في معرفة كل شيء وبأي ثمن كان). كما كان جاك أوفنباخ Jacques Offenbach قد وضع في ١٨٦٤ أوبرا هزلية عنوانها "هيلانة الحسناء" *La Belle Hélène* "لاقت نجاحاً شامخاً واسعاً. ويرى ستيمنتر أخيراً في هيلانة هذه نوعاً من مقابل أنثوي لـ "عبرتي" النص الأخير من "إشراقات"، أي وجهاً ينسب هو له جميع القدرات التأثيرية والتحويلية. ولعلها تذكر بالمرأة الغامضة التي تخترق "حالة ضيق" وخاتمة "عالم مدني"، لا سيما وأن المناخ القطبي لهدين النصين يجد هنا ما يقاربه في تعبير "التأثيرات الباردة" الختامي.

- (١) "ornamentales"، نعم مستعار من الإنجليزية (الأنساع هي في نظره زينة الأرض والنباتات).
(٢) الأنساع التي هي في الأرض والأنوار التي هي في السماء تتعاون هنا للاحتفاء بهيلانة. وهذا مما يعني أن سحر هيلانة هذه ينجم عن تأثيرات كواكبية. ويذكر ستيمنتر بأن شقيف هيلانة الأسطورية قد تحولت إلى نجمين يُدْعيان "التوامين" (Les Gémeaux) ويشكلان معاً نرج الجوزاء.
(٣) يشير أنطوان آدم إلى أسطورة قديمة تصوّر قارباً هائماً بين الحلجان، يرمز إلى الجداد لعاشق هذا القارب والعصافير الزئمة ("خرساء") والعطور المتهاوية (العاقدة الأثر؟) يتصفرون لها لصع حزن حناثي.

- بعد هنيهة^(١) أغنية الحطّابات في صحب السيل تحت أنقاض العابات،
 وجلاجل الماشية تُردّد صداها الوديان، وهدير المغازات.
 من أجل طفولة هيلانة ارتجف الفرو والظلال، - وصدور المقراء
 وأساطير السماء.
 وإن عنيها ورقصها ليتفوقن حتى على الألقى الباذخ والتأثيرات الباردة،
 وعلى لداذة «الديكور» والساعة الفريدين^(٢).

(١) يشير الشراح إلى مشكلة قواصل في هذه الجملة التي توحى بأجواء ريفية وعالية (سه إلى بلاد العال،
 فرنسا القديمة)، فلا نعرف إن كان رامو يقصد "بعد هنيهة، لحن الحطّابات" أم "بعد هنيهة
 لحن الحطّابات...". ويذكر أليير بي بأن النساء مارسن طويلاً مهنة الحطّابات الشائعة. نطمع أنه نبي
 وعامص، ولكننا نلمح فيه تحشيد أصوات توحى، حسب بروني، بالتهديم (الحطّابات مسؤولات
 عن حراب العابات) وبالتهديد (صخب السيل) والفرع أو الإنذار (حلاجل الماشية) وأخيراً بالامد
 الكوني المخيف ("هدير المغازات").

(٢) يرى عيوسو (نشرة أوليا) أنّ المشهد، بعد الإحياء بطفولة شمالية لهيلانة، يبدو في هذا المنقطع
 الأخير وهو يتعش. وعبر حركية الزفص التي تشكّل أحد مصادر قبة "البطة" تسري الحرارة في
 "التأثيرات الباردة" و"الألقى الباذخ" والجامد. وعلى التحو ذاته يرى يرويل أنّ انشاق هيلانة هذه لا
 يبدو ممكناً إلا في خاتمة قلق عارم واختبار، خاتمة تشكّل فيها "عيها" و"رقصها" ما شبه
 "تعويضاً" أو "مكافأة".

حرب^(٥)

بضغ سماءات أرهفن في الطفولة نظري: وجميع الأمزجة لؤن مرآي^(١).
تحركت الظواهر^(٢). - في الحاضر، تنابع اللحظات الأزلّي ولا نهائية
الرياضيات يطرداني عبر هذا العالم الذي أتكدّد فيه جميع النجاحات
المدنية^(٣)، أنا الذي ثوقرني الطفولة الشائقة والحنوات الضخمة^(٤). - وإني
لأفكر بحرب، حرب حق وقوة ومنطق غير متوقّع^(٥).
وهذا بسيط بساطة جملة موسيقية.

(١) توردها بعض الطباعات بعد القصيدة التالية "قوة"، ويجعل منها أنطوان آدم تنقّة للنص السابق، في
حين يصلها الناشرون الآخرون. يبدو رامبو هنا وهو يتخذ العزم على تحقيق "انتقام" ما. يقول إنه
تمرّض، "في الطفولة" و"في الحاضر"، لتأثيرات عديدة يلخصها برونيل كالآتي: من السماء
(تطيرات محيطه المائي في الطفولة) ومن الطبائع أو الأمزجة (الأدوار العديدة التي أجبر على أدائها)،
ومن الظواهر (الكون كله) ومن "النجاحات المدنية" (نجاحات الآخرين). الآن يفكر بردة فعل يراها
شرعية ("حق وقوة ومنطق") وعينة بالضرورة ("حرب"). ردة فعل ترتبط بتجلي قوة صوته المجدية.
وهذا المنطق هو ما يصفه بأنه "بسيط بساطة جملة موسيقية". ويبدو هذا النص متجاوباً مع "سونيتة"،
فكلتا القصيدتين تتحدثان عن "حق" و"قوة".

(١) ثميل سورن برنار (يذكرها برونيل) إلى الطفل الذي "كان يصبح منه عزق الطاعة" في "شعراء
المتابعة"، فالأرجح أنه يشير هنا، كما أسلفنا في القول، إلى السلوك الممرائي (امتثال طاهري وسخرية
حاذقة) الذي كان مجبراً على نمته في الطفولة.

(٢) يستخدم الفعل "s'emparer" بمعناه الأصلي، كفعل حركة ويوحي، حسب برونيل، بأن جميع
العناصر المرفقة تحركت حوله، كما لو في مؤامرة كويتية

(٣) بتكيد مرآها عند سوله، هو المحروم منها، وليس، كما فهم البعض، نجاحاته هو التي يكون
"تكبدها" دون أن يصير إليها. أنا الرياضيات، فقد تشير ببساطة إلى حسابات الواقع التي هو مجبر
على التفكير بها أو قد يكون، كما يفترض ج. بليسين J. Plessen. (يذكره برونيل)، قد فُكر لفترة
بالرياضيات كواحد من عناصر تناغمه الجديد القائم على روية للأعداد.

(٤) طفولة مستعادة وحنوات هائلة يشكّلان بالذات صحبته المستحيلين.

(٥) بمعنى "الحرب" و"القوة" الذي اقترعناه في حاشية تقديم القصيدة.

فتوة*

-I-

يوم أحد

الحسابات موضوعة جانباً، وهبوط السماء الذي لا مفر منه^(١)، وزيارة الذكريات وحفل الإيقاعات، هذا كله يشغل المنزل والرأس وعالم الفكر.

- حصان يخب في حشائش^(٢) الضاحية وعلى امتداد المزارع والأحراج وهو يأكله الطاعون الكاربوني^(٣). وامرأة مأساة بانسة^(٤)، في مكان ما من

(١) يتألف الصر التالي من أربع مقطوعات (الأخيرة لا تحمل عنواناً) هي في الألوان ذاتة أربع حركات موسيقية تراوح بين البطء والسرعة، المرح والتناؤل المكثف، فالمرح من جديد والمجموع يعبر، في تنوع باهر، على ما يرى برويل، عن إرادة الشخص العامل الذي يريد رامبو أن يكونه، وعن شكوكه بعد نفسه عالمياً "الحساب"، ولكن "توقيات البطولة القديمة" ("بربري") ترد في رأسه من حديد، الهلوسات ما تزال حاضرة وكذلك حيلاء فتوته، أضف إليهما نوعاً من الشعور بالعجز والفراغ. ولكنه يسترحج اندفاعه الحيوي في كل مرة، فيطالب بحوقة موسيقية لمؤاساته، وينتهي في النهاية غواية "القذيس أنطوان" (هلوساته المعروفة)، ويعقد العزم على نقش هو وحده القميص بتمكين عالم جديد من الانشاق، عالم لا يصلح إلا "عن العمل".

(٢) الصورة تذكر بهبوط بركة السماء في سلة في نهاية "تصوف". فكأنه يتكند هنا استمرار رؤاه الشائقة.

(٣) إذا كانت المعردة "turf" تعني مضمار سباق الخيل، فإن رامبو يستخدمها هنا بمعناها الأصلي، معنى الحشيش، فمن الحشيش الذي تركزض عليه خيول السبق صير إلى التوسع لاحقاً إلى معنى "المضمار".

(٤) يشير برويل إلى أن الكاربون (الذي تربطه به فكرة الطاعون كمقالب) ناجم عن نكاثف دخان الصواحي والمدن أنظر "مدينة" و"عقال".

(٥) غير محدد التكبير، كما فعل البعض، بأن الصورة تستهدف ماتيلد، روحه فرلين. ينبغي عدم الاعتقاد بأن رامبو يكتب وهو يصعب نصب عييه سجل أحواله المدنية وسجل أحوال معارفه وأصدقائه.

العالم، تتحسّر في إثر هجرانات غير محتملة. والمتمردون^(١) يَحمِلونَ بعدَ العاصفةِ والشَّمَلِ والجَراح. وجيالُ الأنهار يكتُم لعنائهم أطفالَ صغار. -

لنستأنِف الدرسَ في صخبِ العملِ اللّهامِ الذي يتجمّع ويصاعدُ وسطَ الحشود^(٢).

-II-

سونيّة^(٣)

أما كانَ الجسدُ لديّ، أنا الرّجلُ الاعتياديّ التّكوين، ثمرةً تتدلى في البستانِ [؟]^(٤)؛ - آه يا للنّهاراتِ الطّفليةِ! ما الجسدُ إلّا كنزٌ يُبدّدُ!؛ - آه، الحبّ، هل هو مُجازفةُ النّفسِ^(٥) أم قوتُها؟ كانَ للأرضِ منقلباتٌ عامرةٌ بالأمرامِ والفتانين^(٦)، وكانتِ الأرومةُ والعِرْقُ يدفعانِ إلى الإجرامِ

(١) كتب: "desperadoes"، وهي مفردة من اصل إسبانيّ تبثها الإنجليزّة، تشير إلى الخارجيين على القابون ويكثر استخدامها من قبل الصحفيين وكتاب الروايات البوليسية.

(٢) الوعد بالقروضي والحوّ القيامي المذكوران في نهاية "مساء تاريخي".

(٣) يدعو هنا "سونيّة" مد النض الذي هو قصيدة نثر. الأرجح، حسب أندريه غويو André Guyaux، أن سب ذلك كون "السونيّة" تتألف من أربعة شعرين، والنض الحاليّ يحتلّ في المخطوطة أربعة عشر سطراً. تبدأ القصيدة بحسرة على نوع من عصر ذهبي، وتختتم بالتأكيد على ضرورة إعادة انتكار الحث بواسطة "عقل" حديد.

(٤) تدكير لحظة عذوب وبالعهد الأولى من حياة الإنسان، حيث لم يكن الحسد واقعاً بعد تحت وطأة الخطيئة الأصلية. الآن عليه أن يسدّل حرية الجسد هذه بالعمل. وعليه، مهدد البداية تخرج بين مستويين للكلام، الأوّل فرديّ (تجربة السارد أو المتكلّم في النض) والثاني، حسب سيمتز، يستعيد تجربة الفرد من المردوس وتسبب الرّغبة في معرفة سرّ الحث بولادة العداوات وحرمة القتل الأولى والأعما.

(٥) كتب "Psyché" بدل "l'âme"، والمعمدة الأولى تعني النفس، ومنها اجترّح اسم عدم النفس (بيكولوجيا)، وهي في الأصل اسم عشيقَة إيريس إلى الشوق العاشق. كان يأتي للقائهما كلّ ليلة مُخفياً عنها وجهه، فدفعها فصولها ذات ليلة إلى إشعال قنديل لتأتمل معيّاً أثناء نومه. فاستيقظ وبدأت للعاشقة سلسلة من المحن احتازتها كلّها بصورة بصورة ظافرة، ونالت الحلود.

(٦) أي، حسب برويل، مشاعل نيلة، سيتلوها بضدّها التام (أنظر أدناه).

والجداد^(١): العالمُ حظُّكما وهو مجازفةٌ لكما^(٢). والآن، هذا الضنيُّ
المكتملُ - حساباتُك أنت وتلفاتُك أنت^(٣) - إنَّ هو إلا رقصُكما
وصوتُكما^(٤)، غيرَ مُحَدَّدَيْنِ^(٥) ولا مَقْصُورَيْنِ، وإنَّ كانا يصنعان موسماً
لحديثِ مزدوجٍ من ابتكارٍ ونجاح^(٦)؛ - وسطُ الإنسانيَّةِ المتأخيةِ^(٧) الكتومِ
عبرَ الكونِ المَجْرَدِ مِنَ الصُّورِ^(٨)؛ - القوَّةُ والحقُّ يعكسانِ الرقصَ والضوئَ
المُتَمَتِّينِ الآنَ فَحَسْبُ^(٩).

-III-

عشرون سنة^(١٠)

الأصواتُ الهادئةُ منفيَّةٌ... وطهارةُ الجسدِ مُنْهارةٌ بِحرارةٍ... - لحنٌ

- (١) أي، في نظر برونيل، مشاغل وذيلة. ويرى أنطوان آدم أنَّ المتكلمَ في النصِّ يُعَسِّ في دخله بفضائل أشياء متوارثة، من عنف وجريمة وسواهما.
- (٢) المشي يشمل المتكلم نفسه وكأنَّه آخر كان هو مرتبطاً به.
- (٣) يخاطب أحد الشخصين ويذكره بحساباته، ثم يتوجه إلى الشخص الثاني ويذكره بتلفاته، ومن هنا الانتقال من "أنتما" الجامعة إلى الصيغة التعصبيَّة "أنت... وأنت...".
- (٤) لم يبقَ لهما سوى الرقص كوسيلة لتطويع الكون، والضوئُ كأداة لاجتراح عالم جديد.
- (٥) أي أنَّ لهما، حسب برونيل، حرية الحب نفسه، فلا هما مرتبطان بجسد ولا منسوبان إلى أرض أو عرق كما في المشاغل السابق ذكرها.
- (٦) أي نجاح التمسعين المذكورين (الحسابات والتلفات) وانتكار وسيطتي نجاحهما (الرقص والضوئ)، وهذا كله غير موعود بالذوام أكثر من موسم وحيد ولكنه أساسي ('يوم نجاح يجعلنا نتفاهى عن علي غشامتنا المقفورة'، 'حالة فيق').
- (٧) أي، على ما يوضح برونيل، إنسانيَّة أُحيلت - أخيراً - متأخية.
- (٨) يرى فيها برونيل الضوئ الاستيهامية أو مشاريع الزائري، التي لن يعود له بعد الآن من حاجة إليها.
- (٩) القوَّة والحقُّ مذكوران معاً كما في نهاية "حرب"، وعنهما ينجم الرقص والضوئ اللذان يبعث المتكلم الآن فسحاً إلى أهميتهما. عبرهما يريد رامبو، كما عَقِبَ برونيل، خوض "حرب" حامية لمرضى تصوُّره من "الحب الجديد".
- (١٠) كان رامبو يميل دائماً إلى "تكبير" عمره. وكما يشير إليه برونيل، فسَّ العشرين هذه، التي يذكرها رامبو في مواضع أخرى ("أعيش بيني العشرين، إنَّما عاش الآخرون عشرينهم"، "فصل في الجحيم"، مثلاً)، كانت تشكل له نوعاً من مغلقٍ ويليَّةٍ إنَّ لم يكن للثكوت، فعلى الأقلِّ لإبطاء الحركة.

متمهل! ^(١) - أه يا لأثانية الصبا غير المتناهية ^(٢)، ويا للتفاؤل المجتهد: كم كان العالم مغموراً بالأزهار! ذلك الصيف! الألحان والأشكال تُحضر ^(٣)... - [حبذا] جوقه موسيقى لمؤاساة العجز والغياب! جوقه أقداح ^(٤)، ميلوديات ليل... الحق، إن الأعصاب ستفرض بسرعة ^(٥).

-IV-

أنت ما تزال في غواية القديس أنطوان ^(٦)؛ في غبطة الحماسة المبتورة، والإيماءات العصبية للكبرياء الصبيانية، والوهن والدعر.

- (١) "آداجيو" Adagio، بلغة الموسيقى، هو إيقاع موسيقي متمهل يتضاف بالنتيجة مع التسارع الذي كان المتكلم معتاداً عليه ضمن تلافه المعهود وسعاده الحركي.
- (٢) كانت الأثمة الأساسية التي ينحو بها فرلين على رامبو تتعلق بأنانيته، ولكنه بصورها هنا باعتبارها خصلة برينة وقرنها بالتفاؤل الذي يدفع إلى الفعل.
- (٣) عود إلى اللحظة الزاهية حيث يُعاني قلب العالم الذي كان هو يرغب في أن يكون فيه.
- (٤) يفكر هنا أندزورد بحيات لندن التي ارتادها رامبو وفرلين، ولكن هذا بعيدنا، بتعبير برويل، إلى أرض الواقع أكثر من اللزوم. الشاعر يطلب هنا بأجواء ودية، بل حتى عادية، مُداراة لحالة المنفى الموصوفة في البداية، وللهبوط المعنوي الذي يلوح تهديده.
- (٥) يطلب بتدخل جوقه موسيقى كاملة لثقلت من السأم الذي يرمز إليه في بداية النص "الآداجيو" أو للحن لمتهمل، وقد استخدم للأعصاب الفعل "chasser" بمعناه البحري الذي يشير إلى تسارع حركة مركب وانجرافه في التيار. يكفي أن تحضر الجوقة لتنعش أعصابه من جديد.
- (٦) قديس مصري عاش في القرنين الثالث والرابع، شهد رؤى دُعيت "الغوايات"، صارغ فيها أغواء الجسد. كتب سيرته القديس أناتاز الإسكندرني، واستلهم فلوير رؤاه في رواية معروفة ('غواية القديس أنطوان' *La Tentation de saint Antoine*). صدرت رواية فلوير في ١٨٧٤، أي في لحظة يُفترض أن 'إشراقات' كانت مكتوبة قبلها، ولكن فصولاً من الرواية كانت قد نُشرت من قبل. وكما أشار إليه برويل، فما كان رامبو بحاجة لفلوير ليعرف حياة هذا القديس. السقوط في غواية القديس أنطوان هو بالنسبة إلى رامبو معاودة الاستسلام لتجربة الزاني وما ارتفعها من تشوئش للحواس. الوثبة أو العزة التي ينتظرها تقوده بالعكس إلى العمل والتجربة الملموسة. كتب ستيمتز شارحاً: "إن ضمير 'أنت' المهيمن على النص هو على الأرجح شاكلة في مخاطبة النفس. يريد رامبو أن يقوم بمراجعة للوعي من الترع الذي يقدم 'فصل في الجحيم' أنموذجه الأفضل. أنتل تبدو غواية القديس أنطوان كما هي. مجموعة من الممارسات السحرية الرائقة. أما رامبو فقد قرّر الشروع ببحث آخر ويات منصوباً تحت لواء كبرياء ذات سيادة وليست صبيانية كما في الماضي. هو واثق من قدرته على أن يوقظ بصوته =

لكنك ستشرع بهذا الضنيع: جميع الإمكانيات التناغمية والمعمارية ستأثر حول مقامك^(١). كائنات غير متوقعة وموسومة بالكمال ستطوع لتجاربك. حالماً سيدفق حولك فضول الحشود القديمة والتعرف البطال. لن تكون ذاكرتك وحواشك إلا غذاء اندفاعك الخلاق. أما العالم، فما سيكون أصبح عندما تعاود الظهور؟ لا شيء، بأية حال، من المظاهر الزاهنة^(٢).

=رحله عالمًا خارقًا للطبيعة، فهو يريد الانسحاب من عالمنا نحن، كما فعل في 'حيرات - III' وخصوصاً في 'طفولة - V'، حيث ينزل في قبر ليريف في حلمه".

(١) أي، حسب برونيل، كما يدور العلاقة والظواهر حول العرش الإلهي. هو من جديد في إهاب الحائق الجديد لعالم جديد.

(٢) جملة أساسية وعالماً ما يُستشهد بها. فالضدّة بعد الخروج إلى العالم هي، على ما يرى برونيل، أحف ممّا يلوح به رامبو في مواضع أخرى والشاعر لا يُكرّر أنّ العالم نفسه سيكون قد تغير. ونرى هنا ما يشبه استعادة لأسطورة 'أهل الكهف'.

رأس بحري^(*)

الفجر الذهبي والأمسية الزاجفة يجدان مركبنا الشراعي في الماء أمام هذه الدارة وملحقاتها^(١) التي تشكّل رأساً بحرياً يبدأ في امتداده الإيبيري والهلوينيز^(٢)، أو جزيرة اليابان الكبرى أو بادية العرب! معابد يضيئها دخول المواكب^(٣)، ومطلات واسعة لحصون السواحل الحديثة؛ وكثبان مزينة^(٤) بأزهار حازة وطقوس باخوسية^(٥)؛ وقنوات عريضة لقرطاجنة وأرصفة

(*) رأس بحري بالمعنى الجغرافي للكلمة (شناخ)، وهو جانب من الجبل يشرف على البحر. تقع القصيدة كلها في جملتين. المدينة للملافة التي يصف هنا (والتي يستعملها على أغلب الاحتمال سمات مدينة بريطانية قام بزيارتها ويذكرها هنا: سكاربورو (Scarborough) تكمل "مدن" رامبو الأخرى وتغرب مثلها عن طبيعة "توفيقية" تشع، بتعبير برونييل، للبراكين والقنوات والأشجار، ولطرز معمارية قديمة وحديثة، شرقية وغربية. عبثاً يبحث المرء هنا عن تلاحم أو خيط ناظم لعناصر الوصف، فما ينتصر في الختام هو إحساس بالدوار تقوده إليه ضخامة المدينة وواجهاتها المذاثرية، وصخب "العرييدات" (تابعات باخوس) والزففات المبهوسة التي تذكر نهاية "عيد شتاء". وكما كتب شينمتر لرامبو يحقق هنا "ترقيعة" جغرافية تخرج فيها أكثر المواقع والمناظر تنافراً.

(١) أي، حسب برونييل، على شاكلة قدامى الزومان، حيث كانت "الفيلا" تتكون من دارة رئيسية تحيط بها مجموعة من الأبنية الملحقة.

(٢) لإيبير مقاطعة في اليونان القديمة، والهلوينيز شبه جزيرة يونانية.

(٣) كتب: "théories"، والكلمة تسمي، حسب قاموس "ليتره"، الوفود التي تبحث بها المدن لإثباتية القديمة لإهداء قرايين لإله أو لطلب العرافة.

(٤) يتألفها، حسب برونييل، كما لو كانت صفحات كتاب مزينة برسوم هي هنا الأزهار.

(٥) كتب: "bacchanales"، مفردة كانت تطلق على الأعياد التي يقيمها أتباع باخوس، إله الخمر والعريدة، وهي مشتقة من اسمه نفسه ("الباخوسيات")، ثم صارت تطلق على جميع الشبهات التي هي من هذا النمط.

لفينيسيا^(١) كديرة، واندلاعات رخوة للإيشاوات^(٢) وصدوع في الأرض يملؤها الزهر ومياه المجاليد، ومغاسل مُحاطة بأشجار صفصاف ألمانية؛ ومنحدرات حدائق عمومية فريدة تتدلى من ذوائب أشجار اليابان؛ والواجهات الدائرية لفنادق من أمثال «الزوايال» أو «الفران»^(٣) في سكاربرو أو بروكلين^(٤)، ومصاعد^(٥) تحاذي وتُجوف وتعلم منشآت هذا الفندق المنتقاة من تاريخ أكثر المباني الإيطالية والأمريكية والآسيوية^(٦) أناقة وضخامة، والتي تظل نوافذها وسطائحها، العامرة الآن بالأنوار والمشروبات ووافر النسيم، تظل مفتوحة لقريحة الرخالة والتبلاء، - مُتيحة، في ساعات النهار، لجميع

(١) مدينة «البندقية» الإيطالية، عاملها على التذكير (مدينة بين سواها من هذا النمط)، وقد استخدمنا الاسم الإيطالي لضرورة صياغة. ويلاحظ هنا مبادلة للسمات، فالقنوات هي التي تميز في الحقيقة مدينة البندقية أما الأرصفة فمألوفة في المدن-الموانئ. ويلاحظ هنا أثر آخر للإنجليزية، إذ كتب: "Embankments" للدلالة على أرصفة الميناء، والمفردة تستي خصوصاً الأرصفة على ضفتي "القنيسر".

(٢) جمع «إيتا»، بركان في إيطاليا، يقع شمال شرقي صقلية. وهو يصفها بالرخاوة بالقياس، حسب برونييل، إلى الاندلاعات التي يحلم بها في «بربري».

(٣) «الزوايال» Royal و «الفران» Grand اسمان فندقيين، الأول يعني «الملكوتي» والثاني «الكبير».

(٤) كتبها رامبو كما تُلفظ: "Scarbro"، وهي تكتب في الإنجليزية "Scarborough"، ويلاحظ الشراح في النص وصفاً لمناظر فعلية من هذه المدينة، كما أن فندقيين بالاسمين المذكورين كانا بالفعل أكبر فندقيين في المدينة في عهد رامبو، مما يدل على أنه زار المدينة. لكن مدينة بروكلين الأمريكية لم تكن تضم فندقيين بهذين الاسمين، ولا شك أن رامبو ذكرها لأن الولايات المتحدة كانت تُعتبر يومذاك موطن الحدائق والأبنية العملاقة، وبروكلين نفسها يصلها ببيورك جسر معلق طويل. من ناحية أخرى، يرى برونييل أنه قد يفيد التنبؤ بتجانس اسم المدينة سكاربرو مع اسم سكاربو Scarbo، عرفت مذكور في «حاسبار الليل» لألويزيوس برتران وفي عمل موريس رافيل Maurice Ravel الموسيقي الذي يستلهم عمل الشاعر المذكور. على شاكلة هذا العفريت القادر على الجُبر والتعلم، تنتسج هذه المدينة لتكتسب أبعاد رأس بحري كامل يمتدّ هو نفسه على مساحات قارية.

(٥) استخدم المفردة الإنجليزية "railways"، التي تستي قطارات لندن الجوفية، ويرى برونييل أنه كان على الأرجح يفكر بما فيها من مصاعد.

(٦) ها أيضاً، وكما في «مدن» (١ و ٢)، يعكّر رامبو بجميع أنماط البعمار، القديمة والحديثة.

ترنيتلات^(١) السواحلي، بل حتى لأغاني الأودية المشهورة في الآثار الفنية،
أن تُزيّن بروعة واجهة القصر-الرأس البحري.

(١) رقصات من جنوبي إيطاليا، يُعلمنا الشراح بأنها "محمومة" نوعاً ما وشديدة الحيوية، فهي تأتي هنا لتضيف أثرها إلى "الطقوس الباخوسية" الذّرة على الكتبان في بداية القصيدة.

مَشَاهِدٌ (٥)

الكوميديا^(١) القديمة تُوَاصِلُ وفاقاتها وتُنَشِّرُ أغانيتها الرَّعَوِيَّةَ :

جَاذَاتٌ^(٢) مَلَأَى بِمَنْصَاتٍ.

رَصِيفٌ خَشْبِيٌّ^(٣) يَمْتَدُّ مِنْ أَقْصَى مَحْصَبَةٍ إِلَى أَقْصَاهَا، هُنَاكَ حَيْثُ،
نَحْتُ الْأَشْجَارِ الْمُعْرَاةِ مِنْ أَوْرَاقِهَا، يَجُولُ الْحَشْدُ الْبَرْبَرِي.

فِي دِهَالِيزٍ مِنْ شَفِّ أَسْوَدٍ^(٤)، بِاتِّبَاعِ خَطَى الْمُتَنَزِّهِينَ بِمَعُونَةِ الْفَوَانِيسِ

(٥) تجمع القصيدة نماذج مسرحية وفنية مختلفة تذهب من الأغنية الزعوية القديمة إلى الطُفُوسِ الشَّوَابِيَّةِ الإغريقية، فكميديا ده لارته الإطالية، فالمدرجات الإغريقية، فالمشهد الغنائي في صالة. وإلى تنوع المشاهد المسرحية يضيف سلسلة من المناظر الطبيعية والمعمارية (الرَّيفُ والبحر قرب ميناء ودخل منزل)، ويُرجِّع برونيل أن تقف ورله إلهام النص قراءة رامبو أثناء الدراسة لمهلاء أرسطوفان "الطُيور"، لا سيما وأن قصيدة رامبو توحى في الختام بهرب الشر إلى مدينة الطُيور الأسطورية. والرؤية تتعقد في هذا النص والأماكن تتداخل وتنقسم بحيث تقود في النهاية إلى تكاثر لا متناهٍ وفوضاوي يرى فيه جان-يار ريشار إعلاناً من رامبو عن فشل آخر لمحاولات الخلق (ابتكار أجساد وعوالم) التي يجزئها في هذا العمل ويفضح انكشافها في كل مرة. ويرى كلستكس Castex (يلكزه ستيمنز) في القصيدة نقداً للإكراهات التي تفرضها الكوميديا القديمة، فجميع مقاطع النص "تستحضر ترتيبات تُطَوَّقُ الأفق المشهدي وتُخضع تمثل الحياة إلى ضرورات أداء مكائني يستند إلى أدوات وأواليات لا تتزحزح".

(١) الكوميديا هي، كما هو معروف، فن المهلاء. نستعمل المفردة "كوميديا" عندما يُسمَّى الشاعر هذا الفن نفسه، وترجم إلى "مهلاء" عندما يتكلَّم على مهلاءٍ مخصوصة. و"الأغنية الرَّعَوِيَّةُ" : Idylle، تسمى نوعاً كان شائعاً في الأدب الأوربي الكلاسيكي، يتنقل في أغانٍ وحرية الإلهام.

(٢) يلتفت برونيل انتباهنا إلى أنَّ المفردة "جاذات" مرتبطة لدى رامبو بالحركة وبالشارع.

(٣) يستخدم المفردة الإنجليزية pier (رصيف ميناء) لِيُسمِّي خشبة مسرح، مؤلفاً على هذا النحو بين صورة مدينة وأخرى لميناء.

(٤) يفكر أندروود بكواليس مسرح. برونيل يرى أنَّ المَحْصَبَةَ (المجال المَحْصَبُ أي العلى بالحصاء) هي نفسها تتشكل مسرحاً أُخِيفَتْ إِلَيْهِ أَسْجَةُ ثَمِيَّةٍ تَحْبَدُ قِيَامَ جَوْ مِنْ الضَّمَّتْ.

وأوراق الشجر^(١).

ممثلون في هيئة طيور^(٢) يهوءن على جسرٍ عائمٍ يُحرّكه الأرخيل المغطى بزوارق النظارة^(٣).

مشاهد غنائية يُصاحبها التائي والطبل^(٤) تنحني في مخابئ مرتبة تحت الأسقف^(٥)، حول صالونات الأندية الحديثة^(٦) أو صالات الشرق القديم.

الاستعراض العجائبي ينمو في ذروة مُدرج تُؤجّه الكشبان^(٧)، - أو يتحرّك ويموج من أجل البيوتيين^(٨)، في ظلّ الأشجار المُتململة في أقصى المزارع^(٩).

(١) المسرح غارق في الظلام، وخطى المتزهن (الجمهور) لا تُنفع إلا بفضل الفوانيس وعشب الأوراق الساقطة من "الأشجار المعزاة".

(٢) كتب: "des oiseaux des mystères"، أي ممثلين متنكرين في هيئة طيور، وكان قد كتب في المؤدة بصريح العبارة: "Des oiseaux comédiens s'abattent" ("طيور هي ممثلون ينقضون...").

(٣) يصف المسرح كما لو كان منظرًا في ميناء، مُشبهًا مقاعد النظارة بالزوارق والأرماث (الجسور العائمة). هنا تتلاقى مستويات الصّورة الثلاثة: المسرح والحقل والميناء.

(٤) كانت هاتان الآلتان تصاحبان، حسب برونيل، الفقرات الغنائية في الكوميديا الإغريقية.

(٥) أي، حسب برونيل، كما يليق بطيور (أو بممثلين طيور).

(٦) إشارة ممكنة إلى المسارح اللندنية التي كان رامبو مولعًا بارتياحها، وهو يجمع هنا، كما في الكثير من نصوص "إشراقات"، القديم والحديث، الشرق والغرب، وكأنّه يجمع الحضارات الإنسانية التي يهرب منها، في ملهية "الطيور" لأرسطوفان، جميع من يتطلعون إلى الالتحاق بـ "مدينة الطيور".

(٧) يرى برونيل أنّ النظر مجذوب هنا إلى أعلى، حيث يمكن أن تكون الطيور معشقة، كما يحدث في "طيور" أرسطوفان أيضاً.

(٨) كتب: les Béotiens ("البيوتيون")، وهم شعب في اليونان القديمة كان يسكن منطقة "بيوتيا" وسارت بلاذة ذهنه مثلاً. يقصد رامبو جمهوراً من البلداء على شاكلة الشعب المذكور.

(٩) المفردة "cultures" تدلّ على "المزارع" وعلى "الثقافات". ولئن كان المعنى الأول هو الغالب هنا، فإنّ طبيعة النصّ تحمّل المعنى الثاني عاملاً في الحماة، لا سيما بسبب حضور بقية الممثل في "اليوتيين - شعب البلداء". غالباً ما يبتنى المعنى لدى رامبو من العلاقة التناقضية أو الضدية بين مفردتين أو أكثر، وقراءته يشفي أن تنبع أرواحاً أو حافيد دلالية.

الأوبرا الكوميدية تنوزع على خشبة في نقطة تقاطع عشرة سوانر نصبت
في بهو النيران^(١).

(١) الصورة تذكر، حسب برونييل، بـ "أكواخ الأوبرا الهزلية" في "عيد شتاء".

مساء تاريخي^(*)

في أي مساء ألقى نفسه السائح الساذج الهارب من كوارثنا الاقتصادية،
[فسيلقى] يداً خبيرة وهي توجّه مغزف الحقول^(١). نلعب الورق في غور
البركة^(٢)، مرآة استحضر الملكات والمحظيات هذه، ولدينا القديسات
والحجب^(٣) وخيوط التناغم والألوان الأسطورية فوق مشهد الغروب.

إنه يقشعر لمُرور مواكب الصيد والزمر [البربرية]^(٤). الكوميديا تقطر على
منصات الحشائش^(٥). ويا لحيرة الفقراء والضعفاء أمام هذه العروض

(*) قصيدة مُراجعة شاملة، سياسية وشعرية، يقترن فيها أن يخرج من رؤية "المسافر السائح" ويبدأ بقيامة
قريبة مما رأينا في "بعد الطوفان"، قِيامة يقول إنها سبق أن وصفناها النصوص الدينية ("العهد
القديم") وتنبأت بها ربّات القدر، ولكنها ستكون هذه المرة فعلية. يدين عالم التخطيطات الأرستقراطية
وانهيار العامة، ويفضح تكافل العنف مع "كيمياء" مبتذلة وبهوت للعوالم الشخصية المحاصرة
بتكبيت للجسد لم يعد يمكن احتماله. وإلى نقد العالم، تنطوي القصيدة على نقد لمشروع الزاوي
نفسه، المجروف في عبث العالم على غير علم منه، نقد كانت "كيمياء الكلمة" ("فصل في
الجهيم") قد بادرت إليه بصورة جذرية.

(١) هي بالتالي، وعلى ما يرى برونيل، عزلة مزدوجة: في الفضاء (الطبيعة العارية) وفي الزمان (أحد
صالونات القرن الثامن عشر، مع معزف).

(٢) يوظف، للسخرية، أحد إجراءات فترته الهلالية ("كنت أرى (...) صالوناً في غور بركة"، "كيمياء
الكلمة"، "فصل في الجهم"). ويرى ستيمنز هنا نقداً لأذعاً: حتى في جوف البركة لا نفعل سوى
أن نمارس مشاغل أو تسيّلات عادية.

(٣) هذه الصّور تُعيل جميعاً، حسب ستيمنز، إلى العالم القديم الذي يرفضه رامبو، وإلى كليسياته
المكروسة.

(٤) صورة تدكر بالزحف البربري الجديد في قصيدة "ميشيل وكريستين".

(٥) يُصوّر الحشائش كمصّات يقطر عليها الندى مشكلاً ما يشه عرساً مسرحياً. وفي كتابه "الشعر
والعمق"، كتب جان-پيار ريشار بهذا الصدد: "تكوين قطرات وجعلها تقطر، هذه هي الوظيفة=

في رؤيته الخاضعة، حيثُ تتدرجُ ألمانيا في اتجاه الأقمار، وتنضوُ صحراءُ التار، - وتعي في قلب الصين (٢) الثروات القديمة عبر سلال الملوك وأرائكهم؛ - في رؤيته سيقوم عالم صغير، صاحب ولاء عميق (٣)، [بجمع إفريقيا والغرب كله. ثم تكون رقصة لبحار ليال مألوفة (٤)، وكيمياء لا قيمة لها (٥)، وأغانٍ مستحيلة (٦).

ستكونُ الشعبنة البرجوازية نفسها في جميع النقاط التي نُزلنا فيها عربية المسافرين! وإن أبسط عالم في الفيزياء ليشعر بأنه لم يعد يمكنُ الامتثال لهذا المناخ الشخصي المصنوع من ضباب تأنيبات جسدية يكفي أن تلمحه لتشعر بأسى كبير (٧).

كلًا! - هي لحظة الآتون الحامي وهيجان البحار (٨) واشتعال جوف

-
- = الأولى للحقل، وظيفة يمكن أن تتمخض عن أكثر الولادات إدهاشاً، هذه التي تنبع في 'ماء تاريخي' مثلاً نشوء عالم اصطفاي كامل، الكوميديا التي 'تقطر على متصات الحشائش'...
- (١) يرى برتيل أن رامبو، بعدما قام في المقطع السابق بنفسه عالم الأرستقراطيين، يصور هنا فراغ العانة وبللتها
- (٢) استخدم الشاعر تمييز 'الإمبراطورية السماوية'، وهي التسمية الشائعة للصين، وقد بدت لنا التسمية ثقيلة في قلب عيارته الطويلة.
- (٣) العرب العاري الجديد يقيم عالماً شاحباً على أنقاض الإمبراطوريات القديمة من جرمانية وترية وصينية. أي، كما كتب ستينمتر، فإن البرجوازية المكفورة تغزو وتفتت البربريات القديمة
- (٤) الضفة 'مألوفة' تشمل الليالي والبحار. هو رقص عادي يحل محل 'الموسيقى الأكثر تأخجاً' ('عقري') و'نبويقات البطولة القديمة' ('بربري') التي بها كان يحلم رامبو.
- (٥) أي نسود كيمياء مبتذلة بدل 'كيمياء الكلمة' أو كيمياء القدامى الحالين بتحويل الحجارة إلى ذهب.
- (٦) أعالي لا تستجيب لأي تصور عن الفن بدل 'التناغم الجديد'.
- (٧) يستهدف هنا جمع الأهواء الملازم للعصر، وكذلك، على ما يرى ستينمتر، النتائج الذاتية السائدة لدى فربس رغبة معاصريه من الشعراء، والتي عمل رامبو على مناهضتها بما دعه في 'رسالة الزاني الثانية' 'الشعر الموضوعي'.
- (٨) أي طوافين جديدة كما في 'بعد العلوّان'، وهو ما يتعمق في وصفه في المبارات التالية.

الأرض^(١) وانجراف الكوكب^(٢) وقيام الإبادة الصارمة، يقيناً مُشار إليها
بلا مكر في التوراة وعلى لسان ربّات القدر الشماليّات^(٣)، وسيُتاح للكاتبين
الجاذ أن يرصدها، ولن يكونَ هذا أثر أسطورة!^(٤)

(١) شبه واضح مع القصيدة "بربري".

(٢) أي، جعير برونيل، في دوامة تعصف بالكون كله.

(٣) إستخدِم مفردة "النوربات" (Les Noroes)، وهو اسم ثلاث إلهات في الميثولوجيا الأوربية
الشمالية، أولاهن "أوزد" وتمثل الماضي، والثانية "فيرندي"، وتمثل الحاضر، والثالثة
"سكولد"، وتمثل المستقبل.

(٤) ستكون تلك كوارث فعلية، وليس على غرار صور الترهيب الموجودة في الكتب المقدسة أو الكلام
المنسوب لربّات القدر الشماليّات. بيدر المتكلم وكأنه يتفخّص في نهاية النصّ ويقدم، في امتداد
الضرورة السابقة لمستقبل باهت، نبوءة عن قيام واقع آخر حافل بالفتيان.

بوتوم (*)

الواقع مفرط الخشونة بالنسبة إلى مزاجي الصّارم^(١)، - مع ذلك وجدّني في منزل السيّد، طائراً رمادياً-أزرق يُرفرف^(٢) قرب زخارف السقف ويُخرّج رِجْرِجاً عَظَمَاتِ المساء جناحيه.

أسفل سريرها الذي يحتلّ جواهرها المعبودة وروائعها الجسدية، كنتُ دُبّاً ضخماً بنفسجيّ اللّثتين شائب الوبر من كمدّه، محتليّ العيّنين بالبلّورياتِ وفُضَيَاتِ المتأخّذ^(٣).

(*) قصيدة أخرى تنصاف إلى "حكايات" واسمو أو "أمثاله" (بمعنى "المثل" أو الحكاية الأليغورية كما في "كيلة ودمه"). المتكلّم في القصيدة "بوتوم" حديد (كالطلّ الشكسيري، وسمود إليه) يمرّ ثلاث تحولات تمثل اسحداراً متدرّجاً في المهانة، حتّى يكشف في الأخيرة منها عن الحمار القابع في داخله ويهرع إلى الحفول ليعيش مغامرات ضاحوية. أشه ما يكون بجوع رامبو الذي تصوّره القصيدة "أعياد الجوع" حماراً بهرت على ظهر الآتة "آن". تستوحي القصيدة عناصرها من مصادر عديدة معروفة، ولكنها تمارس عليها في كلّ مرّة تحولات معتبرة في أوّل هذه التراجيع يصعّ سيمتّر شخصية سيرميّه *Circé*، ساحرة "الأوديسة" التي تمسخ البشر إلى حيوانات. وهناك أيضاً ما يحدث لأحد شخص من مسرحية "حلم ليلة صيف" لشكسبير: بوتوم *Bottom*، الإسكافيّ الذي يؤذّي دوراً في ملهارة فتوضع على رأسه قلنسوة تصوّر رأس حمار، فتعرّض به ملكة الجنّ تيتانيا وتستمرّ عداياته حتّى يتحرّر من السّحر المؤذي أو من كابوسه. وهناك أخيراً حكاية "الطائر الأزرق" *L'Oiseau bleu* لمدام دولنوا *Madame d'Aulnoy* و"جلد الدب" *Peau d'Ours* للأنسة دو لوبر *Melle de Lubert*.

(١) أي، حسب برونييل، ما دعاه رامبو في "فتنة IV" "الإهماءات العصيّة للكبرياء الضيائية"، أو، كما نرى نحن، ما دعاه في القصيدة نفسها "رأسه القوي" الذي كان يمنحه من "أن يرفي حتّى نغم رفاقه".
(٢) كتب: "essaorer"، فعل يترجمه البعض إلى "يتنشف"، متطابقين مع "essorage" (تنشيف)، وهذا لا معنى له هنا، فالنمّل مشقّ من "essor" (نطلاق)، وهو يستخدم خصوصاً في البيزرة (تربية البزّة والصّفور) لوصف فعل الطائر الذي يتعدّد عن فبضة مرتبه.

(٣) في العبارة، كما لاحظ برونييل، جناسات ناقصة وتجاربات صوتيّة *(gencives/violettes; chenu/*

صارَ كُلُّ شَيْءٍ ظَلاماً وَحَوْضُ أَسْمَاكِ مُشْتَعِلاً^(١). فِي الضُّبْحِ - فِي أَحَدِ
أَسْحَارِ حَزِيرَانِ الشَّكْسَةِ^(٢) - رَكَضْتُ إِلَى الْحَقُولِ، حَمَاراً يَهْزُ جَرَسُهُ وَيَغْرُضُ
شُكُوَاهُ، حَتَّى جَاءَتْ «سَابِينَاثُ»^(٣) الضَّاحِيَةُ وَارْتَمَيْتُ عَلَى لِيَانِي^(٤).

-
- = (chagrin) (على القولي، ابتداءً من اليسار: الثَّانِ، بِفَسْجِيَّتَانِ، شَائِبِ، أَسَى)، وَكَذَلِكَ لَعِبَ عَلَى
الْكَلَامِ بَيْنَ chagrin (أَسَى، كَمَدٌ) وَconsoles التي تُعْنِي مُنَاضِدٌ وَتُذَكِّرُ بِالْفِعْلِ consoler (يُعْزِي،
يُؤَاسِي)، كِتَابَةٌ عَنِ بَحْثِ الدَّبِّ الشَّافِعِ عَنِ مِرَاسَةِ.
- (١) أَيِ حَوْضِ أَسْمَاكِ مُضَاءً، وَيُشِيرُ أُنْدُرُودٌ إِلَى أَنَّ أَوَّلَ حَوْضٍ مِنْ هَذَا التَّوَعِ عُرِضَ فِي لَنْدُنْ فِي الْعَاشِرِ
مِنْ تَشْرِينَ الْأَوَّلِ/أَكْتُوبَرِ ١٨٧٢، أَيِ بَعْدَ وَصُولِ رَامْبُو إِلَى الْمَدِينَةِ بِشَهْرِ. الْمَهْمُ هُنَا، كَمَا يُشِيرُ إِلَيْهِ
بِرُونِيلُ، هُوَ التَّلْمِيحُ بِتَحَوُّلٍ جَدِيدٍ مُمْكِنٍ إِلَى سَمَكَةٍ، وَالْإِنْتِقَالِ، عِبْرَ تَنَاقُوبِ الظَّلَامِ وَالتُّورِ، مِنْ
الْإِهْتِقَالِ إِلَى الْحَرِيَّةِ، وَمِنْ ثَرَاءِ مَنَزَلِ السَّيِّدَةِ إِلَى الطَّيْبَةِ الْعَارِيَةِ.
- (٢) اللَّيْلَةُ الصَّيْفِيَّةُ فِي مَسْرُوحَةِ شُكْسِيرٍ "حُلُمُ لَيْلَةِ صَيْفٍ" هِيَ أَيْضاً لَيْلَةُ حَزِيرَانِيَّةِ.
- (٣) اسْتُخْدِمَ الْمَفْرَدَةُ "سَابِينَاتُ" Sabine (جَمْعُ "سَابِينَا")، وَهِيَ فِي الْمِيثُولُجِيَا الرُّومَانِيَّةِ نِسَاءُ سَابِينَا
الَّتِي كَانَتْ تَمْتَدُّ عَلَى أَوَاسِطِ إِيْطَالِيَا الْوَسْطَى، إِخْتِطَفَهُنَّ الرُّومُ بِقِيَادَةِ رُومُولُوسِ الَّذِي كَانَ بِحَاجَةٍ لِنِسَاءٍ
لِمَحَارِبِهِ، فَنَشِبَتْ حَرْبٌ بَيْنَ السَّابِينِيِّينَ وَالرُّومِ انْتَهَتْ بِمَصَالِحَةٍ وَاقْتِسَامٍ لِلتَّحْكُمِ. وَقَدْ تَمَّتِ الْمَصَالِحَةُ
بِعَضْلِ السَّابِينَاتِ أَنْفُسَهُنَّ، إِذْ وَقَفْنَ فِي سَاحَةِ الْقِتَالِ بَيْنَ الْمَعْسُكِرَيْنِ الْمُتَحَارِبَيْنِ. وَفِي التَّعْمِيرِ
"سَابِينَاتُ الضَّاحِيَةِ" اخْتِرَالٌ وَتَهَكُّمٌ يَجْعَلَانِ مِنْهُنَّ فِي نَظَرِ بَعْضِ الشَّرَاحِ بَائِعَاتِ هَوًى. وَلَا نَعْلَمُ هَلْ
يَشْكَلُ تَدَخُّلُهُنَّ هُنَا مَسْأَلَةً لِتَحْرِيرِ "بُوتُومِ" أَمْ لِاسْتِعْبَادِهِ مِنْ جَدِيدٍ.
- (٤) اللَّيَّانُ هُوَ صَدْرُ الْحَيَوَانِ وَيُرَى الشَّرَاحُ فِي الْعِبَارَةِ "يَغْرُضُ شُكُوَاهُ" دَلَالَةً جَنَسِيَّةً.

II

جميع الفظاظات تختص بالإيماءات المنفردة، إيماءات هورتنس. عزلتها هي الآلية الإيروسية، ومثلها هو الحيوية العشقية^(١). تحت رقابة طفولة^(٢) كانت هي، في عهود عديدة، النظافة الصحية للآهبة للأعراق. للشقاء بأنها مشرع. الآن، في الشغب بها أو في فعلها تتحلل أخلاق الكائنات الحالية^(٣). يا للزجفة العرعية للفراميات المبتدئة على الأرضية الدامية وعبر الهيدروجين المضيء^(٤)! جدوا هورتنس.

(*) قصيدة مكتوبة ضمن الجنس الأدبي المعروف بـ "الأحجية"، تلت ثلاث أوليات عديدة لعل أكثرها إقناعاً هذا الذي يشير إليه أنطوان آدم، والذي يرى أن رامبو اختار "هورتنس" *Hortense* اسماً لبطلة القصيدة لتفسمت على الحروف التي يتكوّن منها اسم "إيروس" *Eros*، إله للشوق العاشق. آخرون، منهم إيتامبل وأندريه غريو، يرون في الحرف إشارة إلى العادة المزمنة، فالمفردة "عادة" (*habitude*) تبدأ بالحرف الذي يبرزه العنوان. قد يصح هذا على إحدى عبارات القصيدة لكن لا يمكن أن يشملها كلها. ونحن نرى في تأويلات كهذه ضرباً من الشطط والابتعاد عن المنطق الشعري نفسه. ينبغي في الحقيقة، على ما يرى ميشيل دوجي *Michel Deguy* في مقالة أشرنا إليها في مقدمة المترجم، التفكير بطلق للأنوثة يرسمه رامبو في مواقع عديدة من عمله. إجمالاً، القصيدة نجة للفريزة الجنسية التي كانت في الماضي ممارسة تلقائية وصارت اليوم مخفية أو محفوفة بالإثم، وهو ما يفسر دعوة الشاعر في خاتمة القصيدة للخروج للبحث عنها من جديد.

(١) خلافاً للعزلة التي تدفع إلى إيروسية متوحدة، يظل ارتباط الشوق بالآخر حيويًا، حتى إذا كان يتمخض عن ملال "الجسد المميز" و"القلب المميز" ("طفولة - I").

(٢) لا يفصد أن هورتنس تخضع لرقابة العقولة بل أن العقولة تظل تحت الرقابة وفي منأى عن هورتنس، لا يفرها المرء إلا في عهد "الفراميات المبتدئة" المذكورة في خاتمة القصيدة.

(٣) الأخلاق الزاهية تتحلل لقمعها هورتنس، خلافاً "للتظافة الصحية" التي ميّزت عهوداً مسامحة عديدة.

(٤) صوء، لعاز.

حركة(*)

الحركة المتعرجة عند حواف مساقط النهر،
والهاوية [الممتدة] أمام حاملة سكان السفينة،
وسرعة انحدار الدرايزون،
والدفقة الهائلة للمجرى،
هذا كله يقود عبر أنوار عجيبة،
وخلال الجدة الكيميائية^(١)،
المسافرين المحاطين بأعاصير مياه الوادي

(*) شأنها شأن 'بحرية'، هذه القطعة مكتوبة في أبيات متحررة من الوزن الثابت والقافية، ومسبق أن أشرنا إلى أهميتها في ولادة القصيدة الفرنسية الحرة الحديثة (أنظر حاشيتنا لقصيدة 'بحرية' أهلاء ولمقدمة المترجم). ولعل رامبو يستلهم هنا عبور 'المانش' الذي قام به صحبة فرلين وشغرافيه ببالغ السعادة. يرى أنطوان آدم أن القصيدة تصور، من خلال اندفاع السفينة، حركة الإنسانية الساعية إلى التقدم العلمي والاكتشافات، في نوع من مسيرة غازية تقود إلى الإثراء الشخصي وتنطج إلى إعادة تربية الشعوب. مسيرة يدينها رامبو، لا بالقول بضرورة إيقاف التقدم، بل بضخ القصيدة بحنين مفسر إلى البساطة البدائية. هو نوع من 'طوفان' جديد يتنبأ رامبو بفشله، والقصيدة في نهايتها تسمي السفينة: 'arche'، وهي المفردة نفسها التي تُستخدم لسمية سفينة نوح، كما يرد فيها تعبير 'الثور الطوفاني'. ذلك أن الغزاة الجدد الذين تصورهم القصيدة جاؤوا حاملين جميع عناصر 'الزهب' الاقتصادي، والرياضة والثروة، المألوفة، وكذلك 'مخزونهم من الدروس' الذي يهبه رامبو صورة سذ منيع سيقف في اعتقاده عائقاً بينهم وبين التقدم الحقيقي. رداً على هؤلاء الغزاة المرفهين، يقف المتكلم في النص ورفيقه في المقدمة رافضين الانحراط في هذا الزحف، مبينين كما لو للتذكير، حسب برونيل، بأهمية 'الضوت' لدى رامبو، أو لاستلهم صورة أوريوس، الإله-العاشق-المفني، وهو يربض في مقدمة السفينة 'أرغو'.

(١) أي، حسب برونيل، مواد جديدة وأخلاق جديدة.

إنهم غزاة العالم
يبحثون عن القراء الكيميائي الشخصي^(٢)؛
الرياضة والرغد^(٣) يسافران معهم؛
وهم يجلبون على هذا المركب
تربية الأعراق والطبقات والحيوانات^(٤).
إستراحة ودوار^(٥)
في التور الطوفاني،
في أسيات الدرس الزهية^(٦).

فمن المحادثة [الدائرة بين] الأجهزة - الدم^(٧)، الأزهار، الثار، المجوهرات -

-
- (١) إستخدم المفردة الألمانية 'strom' ، ونعني تياراً مائياً عذفاً.
(٢) يؤكد رامبو، حسب برونييل، على التناقض بين المشروع الجماهيري والطموح الشخصي، وكذلك بين البحث عن الجديد (الكيمياء) وغزو ما هو معروف (العالم).
(٣) إستخدم المفردة الإنجليزية 'comfort' ، مع أن لها مقابلاً فرنسياً (confort). والرياضة والرغد هما من العناصر التي يعرضها رامبو للبيع في القصيدة "بيع تصفية".
(٤) أي كما حمل نوح في سفينة نماذج من الناجين، "من كل زوجين اثنين" ("سورة هود"، ٤٠؛
"المؤمنون"، ٢٧). كأن هؤلاء "الغزاة" يندفعون في أعقاب طوفان طوح بالعالم القديم، ولكن ما هو العالم الجديد الذي سيُشعشعون؟ هنا تبدو القصيدة "تفصح عن اوتياب رامبو".
(٥) يشير برونييل هنا إلى تناقض آخر معبر عنه باقتضاب: هذه السفينة تهب الإحساس بالدوار وفي الألوان نفسه توفر الراحة لما فيها من وسائل الرغد المعروفة.
(٦) يشير برونييل إلى أن الزهيب، مطقياً، هو الطوفان، والدروس هي التي تأتي بالنور. رامبو يشوش نظام الوصف عن قصد ليبرز تناقض المشروع.
(٧) الأجهزة، حسب برونييل، تسمي المشروع الحديث، والدم يشير إلى الفعل البدائي ("سل الدم"،
"بعد الطوفان") الذي يقى تطن المشروع الحديث.

والحساباتِ القلقةِ في هذا المركبِ الفارّ،
يُرى مخزونهُ من الدُّروس وهو يتدحرجُ كمثلي سُدّ
أبعدُ من النهجِ المائيِّ الدافعِ^(١)، هائلاً ومستنيراً دونَ انتهاء؛
وهم المقدوفُ بهم^(٢) في الجدليِّ المتناغمِ
ويطولةِ الاكتشافِ.

وسَطَ أغربِ تقلباتِ الطُّقسِ
ثمّةُ فتَيانٍ ينزلانِ على جِسرِ المركبِ،
- أهَيَّ وحشيّةٌ عتيقةٌ نَعذرُها؟^(٣) -
ويُغنيانِ ويَربضانِ^(٤).

(١) يبدو نهج البحر، كما أشار إليه ألبير بي (يذكره بروبيل)، وهو يجتذب السّفينيّة في حركته الخاصّة.

(٢) ها أيضاً يبدو حذل المعامرة وهو يقذف بالمسامرين في رحلة تنحطّاهم، تماماً كما كان عليه الأمر بالنّسبة للمجنود العزاة في "ديموقراطية".

(٣) مثل هذا الانمرال كان، حسب بروبيل، يبدو في العالم القديم تصرّفاً لا يُعذر، فكيف سينظر إليه غزاة العالم الجدد؟

(٤) موقف يرى فيه بروبيل تعدياً وحشماً، يبين عنه على المستوى النحويّ للعبارة تكرار أداة المطف، وما كان ساء العبارة الفرنسيّة بحاجة إليه

عرفان (أو لعنات) (*)

إلى أختي لويز فانتين دو فورينغيم^(١) : - على رأسها قبعة الزاهية، الزرقاء
المدارة صوب بحر الشمال. - من أجل الفرقى.
إلى أختي ليوني أوبوا داشبي^(٢) مرعى^(٣) - أعشاب الصيف الطنانة
العطنة^(٤) - من أجل حصى الأتھات والصغار.

(*) يستخدم رامبو في العنوان مفردة تعبر في معناها الشائع لا عن الإخلاص فحسب، بل كذلك عن الوزن
والتقوى وصلوات الخشوع التي تقدم للأولياء والقديسين. وهو يستخدم المفردة للتعبير عن امتثانه
لأشخاص، وهذا ما يدعم قوة العرفان الذي يشعر به تجاههم. غفلة الأشخاص الممّنين تُسبغ على
القصيدة غموضاً كبيراً. إلا أنه يوقع وجوده في اللحظة التي يسدي فيها سلسلة "عرفاناته" هذه في
عالم قطبي شديد الشبه بهذا الذي عليه تأنّس رؤية قصيدته "بربري"، فكان لحظة العرفان هي لحظة
عبور الطوفان الجديد (وهناك بالفعل إشارة إلى "الغرفى"). ومن خلال الصّور البالغة لوجازة التي
تصف الأشخاص يقدم رامبو صورة من ماضيه وعما كان يريد أن يكون. يرى سيمتزر في سلسلة
"العرفانات" هذه نوعاً من "صلاة دنيوة". والشاعر ميشيل ديجي Michel Deguy (في "الفتة
رامبو"، مرجع أشرنا إليه في مقدمة المترجم)، يذكر بمعرفة رامبو الحثية للأتينية ويرى أن مفردة
العنوان (dévotion) تعمل هنا بمعناها الأتيني (devotio) الذي يفيد النقيض التام لمعناها الفرنسي
الشائع : هي سلسلة لعنات وتجديفات من نوع ما يقذف به الكائن في لحظة يأس عميقة. فكانت هنا أمام
ما يُعرف بالعريّة "الأصدا". ولترجيحنا صواب هذا التأويل، وضعنا للقصيدة عنواناً آخر، مضافاً،
بين قوسين.

(١) يُرجّح أن هذا هو اسم الزاهية-الممرضة التي عيت برامبو لدى إقامته في مستشفى بلندن. ويشير أنطون
آدم إلى أن القبة الزهنيّة المُدارة إلى الشمال هي إشارة إلى كونها هولندية، ولاسمها بالفعل، حسب
برونيل، رنين فلامندي.

(٢) يُحتمل أنها هي أيضاً كانت ممرضة تكثر جهودها لخدمة الأتھات وصغارهم أثناء الولادة. وفي
إبحارنا، حسب أندروود، ثلاثون قرية أو بلدة تحمل هذا الاسم، فلا إمكان لتشخيص هوية المرأة
المقصودة، هذا إذا كان لذلك من ضرورة.

(٣) كتب: "Baou" قاصداً الإنجليزية "Bow" وتعني: "مرعى".

(٤) في "عُمال"، يشير رامبو إلى "الزواتح المنفرة للحلقات الخرية والمقول الجافة"، وفي تصانده=

إلى لولو، الماردة التي بقيت مولعةً بالكنايس الصغيرة من عهد
الضديقات^(١) ومن عهد تربيتها غير المكتملة. - من أجل الرجال!
إلى السيدة فلانة!

إلى الفتى الذي كنت. إلى ذلك الشيخ القديس، متنسكاً أو في إرسالية
تبشير^(٢).

إلى فكر الفقراء. وإلى إكليروس^(٣) رفيع جداً.
إلى كل مذهب لا على التفريق، في محل العباد هذا أو ذاك، وبين هذه
الأحداث أو تلك، حيثما اتجهنا بمقتضى إلهام اللحظة أو بائبنا رذيلتنا
الحاجة^(٤).

وإلى سيرستو^(٥) في هذا المساء، سيرستو القلوج العالية، الممثلة كمثلي

= عديدة من ربيع ١٨٧٢ (* أعية الرج الأعلى * وسواها) يشكو من القيط الناعث على الطما. لضورة
ها مدغمة بذكر "حتى الأتهات والضغار"

(١) "الضديقات *Les Amies*" عنوان مجموعة صغيرة لمقرئين تتحدث عن هذا النوع من الغراميات
المتبادلة بين النساء، مما يوحي بأن لولو Lulu هذه مولعة بهذا النوع من الغراميات السوية (وس هنا
ينصح رامو، ساحراً، مارساليا إلى الرجال ليشعروها).

(٢) مثلما لا تعرف من يقصد رامو بالراهما الوارد ذكره في "حيوات - ١"، فلا يعرف من المقصود بهذا
"الشيخ القديس". يرى أنطوان آدم أن كلتا الصورتين (القديس والراهما) تبدوان وهما تحيلان إلى
شيء راسخ في ذاكرة الشاعر ويرى برويل أن رامو قد يقصد هنا الشيخ القديس الذي كان هو يحلم
بأن يكونه، وذلك بدلالة قوله في "حيوات - IV" "أنا القديس".، لكن في وصفه له "متسكاً أو في
إرسالية تبشير" ما يجعلنا نتساءل عن مدى انطافه على صورة رامو عن نفسه.

(٣) مجموعة رجال دين يصممهم، حسب برويل، عبر صفة "الزفع حفا"، بالتصادم مع الصليبين وأعضاء
"مجلس المسيح" الذين يذكروهم في "دم فاسد" ("فصل في الجحيم").

(٤) لعله، على ما يرى برويل، يقصد استعادته "التلهفات" التي تميز الكائن المدفع و"لحسابات"
العائدة إلى الكائن الحاد، المذكورين في "سويته" ("هزة")

(٥) كت: Ciroto، ولعله اسم امرأة يريد أن يخضها هذا المساء عرفاته (أو سخريته). ويرى برويل أن
رامو ربما نحت المعرفة انطلاقاً من Ciroto، اسم لساحرة المذكورة في النشد التاسع من
"الأوديسة" وبينها ستيمنتز إلى أن "Ceto" تعني باليونانية "حوتاً". المقطع غامض نوعاً ما،
ويوحي بالقطب الشمالي ويكون المرأة نفسها شمالية.

سَمَكَةٍ، والمُزْدَانَةِ كمثل الشهور العشرة الحمراء اللَّيْلِ^(١)، - قلبها الذي هو من عنبر ومن منّي الحوتيات^(٢)، - من أجل صلاتي الصّامَةِ كأفاليِم اللَّيْلِ هذه، والتي تسبِقُ جِصَارَاتِ هي أعنفُ من هذه الفوضى القطبية.

بكلّ ثمنٍ وعلى جميع الأنعام، وحتى في الأسفارِ الميتافيزيقية^(٣). لكنّ ليسَ أنتَ^(٤).

(١) بضخّم هنا، حسب برويل، عدد الشهور (الستّة في الواقع) التي يكون فيها نهار القطب الشمالي أطول بكثير من اللَّيْلِ (ليل أحمر، أي مشعّ بالشمس)، والتي لا تغيب الشمس في أحد أيامها ويكون بها طولها أربع وعشرون ساعة.

(٢) استخدم المفردة الإنجليزية "spunk"، وهي في المخطوطة عبر واصحة الكتابة. وإنّ صخّ أنها كذلك فهي، حسب أندزوود، تدلّ بالعامية الإنجليزية على منّي الحوت. ومدلالة الكلام على العنبر في السطر نفسه، ولما كان الحوت المعروف بحوت العنبر ينتج هذا المادّة في إفرازاته المنوية، فلمعلّ الضورة تحيل، على سبيل التشبيه، إلى عالم الدلافين هذا. يتساءل برويل إن لم يكن فراغ هذا العالم القطبي من الشر هو الذي يجعل رامو يسدي ناحية الإجلال هذه للحوتيات شكر نحن بأنّ رامو، لما كان شتّى سيرستو سمكة ممثلة، اختار لها بكامل الطبيعة، وضمّن ما يدعى في البلاغة بالمحاز المتسلسل، تشابه أخرى طالعة من عالم الأسماك نفسه.

(٣) يشير برويل إلى أنّ رامو يستخدم تعبير "الأسفار الميتافيزيقية" بمعنى السّفر إلى ما وراء العالم المعروف، كما في "بربري".

(٤) يعتقد بعض الشّراح، ويسهم أطوان آدم، أنّ رامو، في وثية الوزن (أو الغصب) هذه، يستعدّ الدّين الذي صخّ متاعب روحه في الطّفولة، أي المسيحية. إلّا أنّ محو العبارة (*Mais plus alors*) يبدو واضحاً ولا يحيل إلى الماضي بل يوحي، كما فهمه برويل، بأنّ المتكلّم في النصّ لن يكون بحاجة إلى مثل هذه الصّلاوات عندما يكون اجتار اجتاره القطبي الذي يتكلّم عليه. سيمتاز بقرأ العارة بمعنى "لكنّ ليس بعد الآن"، ويفهمها على أنها تعبير عن إرادة تجاوز.

ديموقراطية*

«الْعَلَمُ سائرٌ إلى الْمُنْظَرِ الْقَدْرِ^(١)، ورطاشنا^(٢) تطغى على زَيْنِ الطُّبْلِ^(٣)».

«سُنْعِيشُ في المراكزِ^(٤) الدَّعَاةُ الأكثرَ كَلْبِيَّةً. وَسُنْبِيدُ الانتفاضاتِ المنطقية^(٥)».

«في البلدانِ البَلِيلَةِ الْمُقْلَقَةِ!^(٦) في خدمةِ أبشعِ الاستغلالِ الصَّنَاعِيَةِ أو العسكرية».

(*) المتحدّث هنا، بدلالة المعقّفات التي تَوَطَّرَ كلامه من أوّل النصّ إلى متناه، ليس راسمو وإنما أحد الجيود الغربيين، المرتقة أو المتطوّعين في حملات موجّهة لعرو الشعوب الأخرى. إنّه قد راسم لديموقراطية الغرب الفخازية، ولمسيرتها القائمة على إرادة القوّة وتحصيق المنع الأكثر ابتذالاً على حساب المحليين أو الأهليين. يرى آلان جوفروا Alain Jouffroy أنّ راسمو ما كان له أن يكتب هذا النصّ قبل معامرته العائرة في القوّات الحربيّة الهولنديّة وذهابه معها إلى حارة في ١٨٢٦ وهروبه منها فور الوصول إلى هناك وبصورة مفارقة، يبدو النصّ وهو يتطوّل بين الأسطر على دعوة لتدمير هذا العالم نفسه الرّاحف لتدمير الآخرين، عالم "الرنج الرّائعين" الحارحين في "برهة" غارية وعليهم ترسم جميع علامات التشاؤم والعطوسة وإرادة القتل. وهذا كلّ يمنح في اعتقادنا هذا النصّ المكثف راهيّة عالية.

(١) يُلَمْتُ برونيل اشاهنا إلى أنّ المنظر موصوف بالقدر مع أنّ المتكلّم (الحندي الاستعماري) لم يصله بعد (هو سائر إليه). هو منظر مردري طالما لم يرفرف فيه علم القوّة لغارية.

(٢) المشروع الأوّل للغاري هو أن يفرض "رطاشنا" الخاصّة وأن يعمل على تعيب اللسان المحلي أو تهميشه

(٣) هو بالكلّيج طلل الأهليين المعروّة بلادهم لا طلل الحد أنفسهم.

(٤) أي مراكز القرى والبلدات المفتوحة.

(٥) أي الانتفاضات الدينيّة، التي يملها المنطق، فلا غبار على شرعيّتها، والتي سيثيرها وجود المرأة.

(٦) أي البلدان لمتّحة للطفل وبقية التوايل، بلدان هندية وشرقيّة بعامة. وسبق أن استخدم راسمو في "حيوات ١-٦" تعبير "السّهول المُقْلَقَةُ".

«إلى اللقاء هنا، أو في أي مكان»^(١). سننال، نحن المُجَنَّدِينَ بالإرادة الطيبة^(٢)، الفلسفة الشرسة^(٣)؛ غير عابئين بالعلم، ذُهاء في [إيجاد] الرفاهية؛ الموت للعالم المُتقدّم^(٤). إنها المسيرة الحقيقية^(٥). أماماً، في الدُرب!.

-
- (١) سيذهبون إذن إلى كل مكان غزو توسعي.
- (٢) كتب: " *Consents du bon vouloir* "، يقصد أنهم "منظّمون"، ولكن المعنى الحزقي لتعبيره (الذي حاولنا تشييه في الترجمة) بطل أقوى، فكان هؤلاء الجند منساقون أمام قوة تتجاوزهم. ولطالما ابتعد رامبو عن الضيق الشائعة والمواظبة المشتركة.
- (٣) طباق مقصود: فلسفتهم قائمة على الوحشية والتدمير، فما هي بفلسفة حقيقية.
- (٤) كتب: " *la crevaision pour le monde qui va* "، عبارة بقيت، على بساطتها الظاهرية، تثير الجدل واختلاف التأويل. بعضهم يرى أن هذا الجندي يدعو لإهلاك الإنسانية المنادية بالتقدم، والبعض الآخر يعتقد أنه يطلب، ببساطة، الموت للعالم الذي يراه سائراً أمامه، العالم الحالي.
- (٥) كتب: " (*En avant, route* " أماماً، في الدُرب)، حينما يُقال عادة: " *En avant, marche* "، "إلى الأمام، سيروا"، وذلك ليتفادى تكرار المفردة " *marche* " ("السير") في سطرين متتاليين. ويرى مثيراً أن رامبو تعمّد قلب نظام المفردات في العبارتين، فقد كان أكثر منطقية أن يكتب: " *C'est la vraie route. En avant, marche!* " ("إنها الطريق الحقيقية. إلى الأمام، سيروا").

عبقري^(*)

هو الحنان^(١) والحاضر ما دام فتح البيت للشئاء المُرِيد والصيف الصَّخَاب^(٢)؛ هو من طَهَّرَ المشارب والأطعمة، هو يسخر الأماكن الهاربة^(٣) والعدوية فوق-الإنسانية للمحطَّات^(٤). هو الحنان والمستقبل، القوة والحب

(*) العنوان ("Génie") مفردة مستعارة من العربية 'جنّي'، وتعني في الفرنسية 'جنّي' و'عبقري'، وهو ما نجده في أصل المفردة العربية أيضاً، إذ كانت العرب تعتقد، كما هو معروف، بأن وراء كل شاعر جنياً أو شيطاناً ملهماً يقيم في وادي 'عبر'، الكائن الذي يصوره رامبو هنا هو عارف ذو سلطان تحويلي، مخلص بلا مالة دينية، و'مارد' بلا عجائية ولا خرافة. وقد أثرنا هنا الترجمة إلى 'عبقري'، نجباً لكل دلالة خرافية تنزع عن هذا الكائن صفته الإنسانية وتحيله إلى عالم الماورائيات أو القُيُب. هو كيان عاصف يجمع في صفاته الفتنة الخارقة والعلم الواسع والحنان المديد. ويرى بعض الشراح أن رامبو يرسم هنا بورتريته الشخصي ويقدم العاطفة الجديدة التي كان يريد أن يحملها للإنسانية، أي، كما هُبر ستينمتر، فهذا 'العبقري' إنما يحمل ملامح مخترعه. إنه عقل جديد، مبدأ صيرورة وحب وعافية، وكوينة لا تنحصر بحدود الإنساني. لا يتعارض مع الشائع أو العجيب، لكنه لا يمثل الوهة ولا إنساناً رجيماً أو ملعوناً. يُعلن عن نهاية الخرافات والتطوّرات، ويحقّق بنود التحويل الزامبوي التي صارت مألوفة لدينا في هذا العمل والتي سنجد بياناً عنها داخل القصيدة. يبقى أن نشير إلى أن بعض نشرات 'إشراقات' تختتم العمل بهذا النصّ (خاتمة أكثر 'منطقية') وبعضها الآخر يختتمه بقصيدة 'بيع تصفية' (النشر القديمة بخاصة). ويُلاحظ أن كلتا القصيدتين تقومان على نوع من التعداد أو الجرد الشعري لعناصر كان رامبو أسسها بوضوح في قصائده الأخرى.

(١) مفردة مفتاحية لدى رامبو: 'القدر الهائل من الحنان' الذي كان ينقصه ('حرب') و'سفر' في الحنان والصخب الجديدين ('سفر').

(٢) الفصول التي كان المتسكّع يخشى شظفها المتطوّف تبدو هنا، على ما يرى بروبيل، متصالحة ومطلّوعة.

(٣) يقيم، حسب بروبيل، وحدة مدعشة بين ضدين. ما هو آس ومطمّن في الأماكن، ومتعة العذو لهاتم التي تثيرها المفردة 'هروب'.

(٤) بعدما مجّد في العبارة نفسها 'الأماكن الهاربة'، يحيي 'المحطّات' باعتبارها مرامى آمة أو ملادات=

الذي نرى إليه، نحنُ الواقفين في الغيظِ والسَّامِ، وهو يجتازُ سماءَ العاصفةِ وراياتِ الجَذلِ.

هو الحبُّ، قياسٌ كاملٌ أُعيدَ ابتكارُه^(١)، عقلٌ شائقٌ ومفاجئٌ، وهو الأبديةُ: الماكنةُ^(٢) المحبوبةُ للفضائلِ الآسرةِ. جميعاً داهمنا الخوفُ مما كان مُقدَّراً له ولنا^(٣): يا لمتعةِ العافيةِ فينا، يا لوثبةِ ملكاتنا، حنانٌ أنانيٌّ وهوى من أجله، هو من يُحبُّنا من أجلِ حياته غيرِ المتناهية...

نتذكُّره نحنُ، وهو يسافرُ... وإذا ما رحلتِ العبادةُ، فإنَّ وعده سَيرُنْ، إنه سَيرُنْ: «إلى الوراثةِ هذه التطيُّراتُ، هذه الأجسادُ القديمةُ، هذه الزيجاتُ وهذه الحُفَبُ. هذه الفترةُ هي التي عَرِفْتُ!»

إنه لن يرحلَ، لن يهبطَ ثانيةً من السَّماءِ^(٤)، ولن يُحقِّقَ افتداءً غضبِ التَّسْوَةِ وفرحِ الزَّجالِ وهذه الخطيئةُ بكاملها: فلقد اكتملَ الأمرُ، ما دام كائناً، وما دام محبوباً^(٥).

-استراحة للمسافرين. ويرى سينتر (في محادثة شخصية) أنَّ رامبو ربَّما كان يخرف هنا عن وجهتها الدينية فكرة "الوقوفات" التي تقوم بها بين الفينة والفينة مواكب العزاء ووفود المحتاج في الأسبوع المدعو "الجمعة الحزينة" (ذكرى صلب المسيح).

(١) "الحبُّ الجديد" الذي يطالب به الضَّفار في "إلى عقل"، و"ثورات الحبِّ الملهشة" التي كان "الأمير" يتوقَّعها في "حكاية"، و"الوعد بحبٍّ متعمَّد ومعمَّد" الذي حَسِبَ "الأمير" نفسه أنَّ "الجَنِّي" جاء بحمله له. وسيُرى أنَّ كتب رامبو في "فصل في الجحيم". "الحبُّ ينبغي أن يُعاد ابتكارُه".

(٢) تذكرُ الضَّورة بـ "الإله التازل في آلة" (مصطلح مسرحي سبق شرحه، أنظر حواشينا للقصيد "نصروف").

(٣) أي، حسب برونييل، ما كان الضَّفار في "إلى عقل" يدعونه "حطوطنا" وطلالون بتغيره.

(٤) يقصد أنه لن يكون مسيحاً جديداً ولن يجترح معجزات، بل ستكون عجيبة أرضية أو دنيوية.

(٥) لنن لم يحقق اعتداءً، فلأنَّ هذا الاقتداء حاصل بمجرد وجوده، وبمجرد كونه محبوباً (محاكاة تميد، على ما يرى برونييل، من لغة التَّسْفطة، كما هو حاصل في مقاطع عديدة من "فصل في الجحيم").

يا لأنفاسِهِ، يا لالتفاتاتِ رأسِهِ^(١)، يا لَعَذَواتِهِ! يا لَسُرْعَتِهِ المُرعِبَةِ في
إكمالِ الصُّورِ والأفعالِ.

يا لخصوبةِ الفكرِ ورحابةِ الكونِ!

جَسَدُهُ! التحرُّزُ المحلومُ بِهِ، وَصَفَقَةُ^(٢) البرَكَةِ المَرْدُوفَةِ بعُنفٍ جديداً!

نَظَرَتُهُ، يا لَنَظَرَتِهِ! جميعُ رُكُوعَاتنا القديمةِ وعقوباتنا وقد أُلغاهَا هو^(٣).

نَهازُهُ! جميعُ الآلامِ الصَّاحِبَةِ المتنقِّلَةِ وقد أبطلَها الموسيقيُّ الأكثرُ
تأجُّجاً^(٤).

خطواتُهُ! الهجراتُ الأوسعُ من الغزواتِ القديمةِ^(٥).

آوِ نَحْنُ وهو! الكِبَرِيَاءُ الأكثرُ تسامحاً من كُلِّ ألوانِ الشَّفَقَةِ القديمةِ^(٦).

يا للعالمِ! ويا للنَّشِيدِ الجَلِيِّ للأرزاءِ الجديدةِ!^(٧)

لقد عَرَفْنَا كُلَّنا وأَحَبَّنا كُلَّنا. فلنعرفْ، في ليلةِ الشِّتَاءِ هذه^(٨)، من رأسِ
بحرِيٍّ إلى آخرَ، ومن القُطْبِ العاصِفِ إلى القَصْرِ، ومن الجمهرةِ إلى

(١) كَتَبَ: " ses têtes "، وهو ما لا يمكن ترجمته حرفياً ('رؤوسه')، فهو يقصد لفتات وإيماءات
تعرب عن حركة عالية وتذكّر بإيماءات الرأس المعززة لها قدرة إنجازية فورية لدى الآلهة القدامى
(أنظر حواشي ' إلى عقل ').

(٢) يرى فيها سيمتزازاً مع الضمقة التي أصابت القديس بولس في طريقه إلى دمشق، وهاذت له برؤيا.

(٣) يزيل الرُكُوعَاتِ المفروضة والخوف من العقوبات والتكبيات المرافقة للثوبة. وقد استخدم للإلغاء
الفاعل " relever " وهو نفسه الذي أشاعه الفيلسوف المعاصر جاك دريدا كترجمة لـ " Aufhebung " ال
الهيرغلي، الذي يعني النسخ أو لتجاوز الجدلي أو الارتقاء.

(٤) نشاز العذابات يُحوّل إلى تناغم جديد.

(٥) حركة غير غازية تحل محل منطق الغزو القديم، وصيّن أن كتب في "فصل في الجمعيم": "كُنْتُ
أحلم بهجراتٍ للأهراق والغارات".

(٦) محلّ نرعة الإحسان أو الزافة القديمة ينشر هو روح الكبرياء، وهو التعريف الدقيق لرأفته التي هي رافة
"قاسية".

(٧) فوضى جديدة هي عهد بعالم جديد.

(٨) ما يشبه، على ما يرى برونيل، عيد ميلاد مصاداً، أو ديوتراً.

الشَّاطِئِ، ومن النظراتِ إلى النظراتِ، أن نناديه، بالقوى والمشاعر
المُنْهَكَةِ^(١)، وأن نراه، ونُدْفَعَهُ بعيداً^(٢)، وفي تلاطم المدّ والجزر مثلما في
أعلى صحارى الجليد أن نتبع خطواته، أنفاسه، جسده، نهاره^(٣).

(١) يرى فيها برونيل تضاعف القوة والضعف داخل جماعة، أو قبولاً بتناوب الزجاء وتناقض الأمل داخل
كائن بذاته.

(٢) يدفعونه بعيداً بأن يستغنوا عنه كما رأى الشاعر رنيه شار René Char، الذي يرجع إلى نيتشه وإلى
لو تريامون ويؤكد أن هذا "العبري"، بعدما "قدّم لنا الإزماته الشاملة، يسألنا أن نقصيه"، أو كمن
يتقاذفون كرة تمبيراً عن العرش أو يتناقلون خبراً ساراً من قوّة إلى أخرى حسبما يرى برونيل؛ أو كما
تبعث امرأة بإشعاع صورة كما يرى ألبير بّي.

(٣) يستعيد في حلاصة نهائية الكلمات الأساسية التي شكّلت مفاتيح عباراته التعدادية الساقطة، فنحن هنا
أمام ما يشبه جزدة لجزدة

ملحق I

خمس رسائل لرامبو الزخالة^(*)

(*) كتب رامبو من أوروبا ومن إفريقيا، أي من اليمن والحبشة (إثيوبيا حالياً) لمالكه ولعدد من أصدقائه (خصوصاً صديق فتوته إيرنست دولايه) ولشغلييه، رسائل وافرة مشورة ضمن آثاره الكاملة. نختار منها هنا خمس رسائل تبدو لنا دالة على حقيقة مسعاء كرخالة وتاجر: لم يكن المال مطلبه النهائي، بل كان يشد الزاحمة العادلة، عارفاً في الأوان ذاته بكومه محكوماً عليه بئيه لا نهاية له. كما إن هذه الرسائل، في بنائها ولعتها، وفي ما وراء عفريتها الظاهرية، إنما تشهد على أن الانهماك الأدبي لم يفارق رامبو الزخالة ومن نظر بإمعان إلى نساء الرسالة الأولى، التي نُعدّ نصّاً أدبياً، والمعروفة بـ "عور جل السان هوتار"، ولي تقطع الحملة فيها، تدرك نثر "إشراقات" البلوري وبصاعة العبارة الرامبوية.

١- إلى أهله، من جنوة

(المعروفة بـ«رسالة عبور جبل الشان-غوتار»)(*)

جنوة، الأحد، ١٧ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٨٧٨

أصدقائي الأعزاء،

وصلتُ إلى جنوة هذا الصباح، وها أنا أستلم رسائلكم. إنَّ رحلةً إلى مصر لِيُسَدِّد ثمنها بالذهب، ولذا فما من فائدة. سأنتقل في الاثنين، ١٩، في التاسعة مساءً. وسنصل في آخر الشهر.

أما عن شاكلة وصولي إلى هنا، فقد كانت حافلة بالعقبات، ولقد «رطبها» الموسم من وقت إلى آخر. على الخطِّ المستقيم الذَّاهِب من «الأردن» إلى سويسرا، ولَمَّا كُنْتُ أريد اللِّحاق من روميرمون بالقطار الألمانيّ في فاسرلنغ، كان عليّ أن أمرَ بمنطقة «الفوج»؛ بالعربة أولاً، ثم سيراً على القدمين، ما دامت أئمة عربية لا تقدر أن تتحرَّك في ما معدَّله خمسون سنتماً من الجليد، وسطَ عاصفةٍ معلنة. لكنَّ المأثرة المتوقَّعة كانت هي عبور «الغوتار»، الذي لم

(*) هذه الرِّسالة عثرت عليها شقيقته إيزابيل في ١٨٩٢. رسالة هامة تشكِّل، إلى خيالها المُشار إليه أعلاه، صورةً نمويّةً لرامبو في بداية رحلاته الكبرى، بعد ما اخترق أوروبا وأقام في بلدان منها عديدة (خصوصاً إنجلترا وبلجيكا وألمانيا). بعد هذا المرور الذي تُصوِّره الرِّسالة، يبلغ رامبو قبرص حيث سيعمل لما يقرب من نصف سنة مُشرِّفاً على عمال بناء. ثمَّ يعود إلى فرنسا ليعادها بعدَ شهور في رحلته الهائيّة إلى اليمس والحشة، التي سيُعاد منها متور الساق ليتوفى في مرسيليه في العاشر من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٨٩١. نشر أحياناً إلى أنَّ رامبو، في كلامه في هذه الرِّسالة على الجبل، يحذف من اسمه مفردة «سان» (القديس)، ويكتفي بدعوته «الغوتار».

يعد أحدُ ليجتازه بالعربة في هذا الموسم، فما كنتُ بالنتيجة لأقدر على اجتيازه بالعربة.

يبدأ طريق الغوتار في ألتدورف، عند الطرف الجنوبي من بحيرة الكانتونات الأربع التي اجتازناها بالقارب البخاري. وفي أمستغ، على مسافة خمسة عشر كيلومتراً من ألتدورف، تبدأ الطريق بالصعود والانعطاف بحسب طبيعة جبال الألب. لم يعد من وديان، فلا نفعل سوى أن نشرف على المهاوي، من فوق صوى الطريق^(١). قبل أن نبلغ أندرمات، نمرّ بموضع مربع بصورة فريدة يُدعى «جسر الشيطان» Le Pont-du-Diable، - هو مع ذلك أقلّ جمالاً من الفيا مالا Via Mala («الدرب السيئ») في الشبلوغن، الذي لديكم عنه رسمٌ محفور. في غوشينين، وهي قرية أصبحت بلدة بباعث من تكاثر العربات، تُرى في غور الشعبِ فوهة التفق المشهور، وورشة المشروع ومطاعمه. والحق، فإن هذه البلاد القاسية المظهر مُستَعْلَةٌ بكاملها وشغولٌ جداً^(٢). فلئن كنا لا نرى في الشعب دزاسة بخارية، فنحن نسمع في كلّ مكانٍ تقريباً المعول والمنشار في الارتفاع غير المرئي. لا حاجة للقول إن صناعة البلاد تتجلى خصوصاً في أحشائها. ثمة الكثير من حفريات المناجم. ويرىكم أصحاب النُزل عِثاتٍ من حجارته متراوحة في الغرابة يقولون إن الشيطان^(٣) يأتي لاشترائها في ذروة الثلّال ويمضي ليعيد بيّعها في المدينة.

ثم يبدأ الصعود الحقيقي، في هوسپنتال كما أظن: هو أولاً تسلّق، عبر مساربٍ عرضانية، ثم عبر الهضاب أو باتباع جاذة العربات ببساطة. فينبغي أن تتصوّروا أن من غير الممكن هنا انتهاج هذه الأخيرة دوماً، ما دامت لا تصعد إلا في منحرجات أو على مشارف هضبة، ممّا يتطلب زمناً لا انتهاء له، في

(١) تُدعى «الصوى الذبكاترية» (العشر-مترية) لأنها تشير إلى تقدّم الطريق محسوباً بمسرات الأمتار.

(٢) تجاور صيغتي المفعولية واسم السالعة للعامل مقصود. هي بلاد دائمة الشغل وأهلها دائمو الاشتغال على طبيعتها.

(٣) بصور لنا اعتقادات السكّان.

حين لا يبلغ ارتفاع طريقنا الشاقولية سوى ٤٩٠٠^(١) من كل جانب، بل حتى أقل من ذلك، نظراً لعلو الجوار. ونحن لا نصعد شاقولياً، بل نتبع مسارات صعود مألوفة، إن لم تكن دارجة. هكذا يُدرك غير المعتادين على الجبال أن جبلاً يمكن أن يكون له رأس، لكن الرأس ليس هو الجبل. وعليه، فذروة الغوتار تمتد على كيلومترات عديدة.

إن الطريق، التي لا يتجاوز عرضها ستة أمتار، يغطيها الوقت كله عن اليمين هطول ثلج يقارب ارتفاعه مترين، ويُقيم على الطريق في كل لحظة حاجزاً بعلو متر ينبغي شقه وسط عاصفة منقرة مصحوبة بالبرد. فتصوّروا! وما من ظلال، لا في الأعلى، ولا في الأسفل، ولا حولنا، مع أننا مُحاطون بأشياء ضخمة؛ لم يعد من طريق ولا من هاويات، ولا من شعاب ولا من سماء: لا شيء سوى بياض تحلم به، تلمسه، تراه أو لا تراه، إذ يتعذر رفع العينين عن الزكام الأبيض الذي نحسب أنه وسط النهج. يتعذر رفع الأنف وسط ريح باردة هي من العنف بحيث تجعل الشارين والزموش تتكلس كمثلي هوابط الكهوف، والأذن تتمزق، والعنق يتورم. ولولا الظل الذي يشكّله الإنسان نفسه، ولولا أعمدة الثلغراف التي تتبع الطريق المفترضة، لأصبح المرء بمثل حيرة عصفور وجد نفسه في فزن.

هوذا متر وأكثر من الجليد ينبغي شقه، على امتداد كيلومتر. لا يرى أحد ركبته طويلاً. وإن هذا ليسخن. لاهئين، لأن العاصفة الثلجية تقدر أن تطمرنا في نصف ساعة دون كثير عناء، كنا يحث بعضنا البعض بالصراخ (فلا يرتقي الناس هنا الجبل وحداناً أبداً، بل زرافات). وأخيراً هي ذي عربة-حانوت: نفتني عندها كوب ماء مملح مقابل سنتيم ونصف الستيم^(٢). ثم نعاود السير. لكن الريح تهتاج، والطريق تتغطى على نحو مرئي. هي ذي قافلة زلاجات، وهوذا جواد سقط منطمرأ إلى وسطه. لكن الطريق تضيق. من أية ناحية من

(١) لا يحدد وحدة المساحة، ولكن الأرجح أنه يحسب بالامتار، كما يفعل الفرنسيون عادة، لا بالأقدام.

(٢) لا يشخص العملة.

الأعمدة هي؟ (لا أعمدة إلا في أحد جانبيها). نحيد عن التهج، نغوص حتى الأضلاع، بل حتى الإبطين... يتراءى ظلّ شاحب وراء خندق: إنه مأوى الغوتار، مبنى مدنيّ مضياف، بناء شنيع من الصنوبر والحجر؛ [يعلموه] بُرج صغير. نقرع الجرس، فيستقبلنا فتى أحول؛ نصعد إلى حجرة منخفضة غير نظيفة، يتحفوننا فيها بالخبز والجبن، وبالحساء والتبذ. نرى الكلاب السمينّة الضفراء الجميلة المعروفة حكايته^(١). عمّا قريب سيصل متأخرو الجبل شبة موتى. في العشاء نحن ثلاثون، يورّعوننا، بعد تناول الحساء، على فرش من القشّ قاسية وتحت أغطيّة غير كافية. في الليل، نسمع المضيفين يُعربون في تراتيل مقدّسة عن اغتباطهم لكونهم سرقوا هذا اليوم أيضاً الحكومات التي تتقدّم لكوخهم بالإعانة.

في الصباح، بعد الخبز والجبن والتبذ، نخرج وقد أنعشنا هذه الضيافة المجانيّة التي يمكن إدامتها بقدر ما تتيحه العاصفة: هذا الصّباح، تحت الشّمس، يبدو الجبل رائعاً حقّاً: لم يعد من رياح، المكان كلّ في نزول، عبر مسارب عرضيّة، مع وثباتٍ وتدحرجاتٍ هائلة المدى تُتيح الوصول إلى أيلول، في النّاحية الأخرى من النّفق، حيث تستعيد الطّريق طابع الألب، الدّائريّ والحافل بالشّعاب، والتّازل. وأولاً نحن في «التيسان» Le Tessin.

الطريق مغطاة بالجليد على امتداد أكثر من ثلاثين كيلومتراً أبعد من الغوتار. على بُعد ثلاثين كلم فحسب، في جورنيكو، يتسع الوادي قليلاً. بضغّ عرائش كروم وحقول صغيرة يسمّدونها بعناية بورقٍ أشجارٍ وبقايا صنوبر لا بدّ أنّها كانت استُخدمت فرشاً للدواب. على الطّريق تتوالى المِعاز والثيران والأبقار الرّماديّة والخنازير السود. في بيلينزونا سوق منتعشة لهذه الحيوانات.

(١) يُغلّما ستيمنتر أنّ تعبير «المعروفة حكايته» يعيد تفسيره في كون رامبو يشير هنا إلى كلاب الإنقاذ المعروفة في الجبال، وتدعى فصيلة منها «كلاب السان-رنار» (باسم جبل معروف في سلسلة جبال الألب، يدين بدوره باسمه للقديس برنار دو مونتون، الذي أقام هناك في القرن الحادي عشر مأوى للمسافرين). هي كلاب متينة وتمتّع بحاسة شمّ قويّة، تُطلق في الجبال أثناء العواصف الثلجيّة لبحث عن الثّانين والمعاين بالثلج.

في لوغانو، على مسافة عشرين فرسخاً من الغوتار، نستقلّ القطار ونذهب من بحيرة لوغانو الشّيقة إلى بحيرة كومو الشّيقة هي أيضاً. بعدَ هذا، نتبع المسار المعروف.

مع كامل الإخلاص، أشكركم، وفي غضون عشرين يوماً ستلقّون رسالة. صديقكم.

٢ - إلى أهله، من هراري(*)

شركة مازران وثيايه ومارديه،

ليون - مرسيلية - عدن

هراري، في ٦ نؤار/ مايو ١٨٨٣

أصدقائي الأعزاء،

إستلمتُ في هراري، في الثالث من نيسان/ أبريل، رسالتكم المؤرخة في ٢٦ آذار/ مارس.

تقولون إنكم أرسلتم لي صندوقين من الكتب. إستلمتُ صندوقاً واحداً في عدن، هذا الذي يقول دوبار أنه وفر من أجله خمسة وعشرين فرنكاً. الآخر، ربّما وصل إلى عدن، ومعه مقياس المساحة. ذلك أنني أرسلت لكم، قبل مغادرة عدن، صكاً بمائة فرنك مع قائمة كتب أخرى. لعلكم تلقّيتُم مبلغ الصك؛ والكتب ربّما اشتريتموها. لم أعد في الوقت الحاضر مُلمّاً بالتواريخ. عمّا قريب، سأبعث لكم بصك آخر بمائتي فرنك، إذ ينبغي أن أستجلب جاماتٍ للتصوير الفوتوغرافي.

قيم بهذه الصّفقة على أحسن وجه؛ ولو أردتُ فأسأرجع بسرعة الألفي فرنك اللذين كلّفنيهما هذا الشراء. الجميع يريدون أن يُصوّروا هنا؛ بل إنهم

(*) احترما هذه الرسالة لأنها تصوّر أفضل من سواها المراج الحقيقيّ لرامبر في سنوات إقامته العشر في إفريقيا، ناشداً الراحة، مشدوداً إلى سرايات بحث غير مثناه، حالماً بأنّ يُحسن تربيته ويهيئ له سل العلم الواسع الذي لم يفلح هو في اكتسابه.

ليعرضون جنيهاً مقابل كل صورة. لست بالمستقرّ جيّداً بعد، ولا بالمُلمَم بالأشياء؛ لكنني سأكون كذلك بسرعة، وسأرسل لكم أشياء عجيبة.

هنا صورتان لي، صورتُهُما بنفسِي. أنا هنا دائماً بأفضل ممّا في عدن. هنا الأشغال أقلّ، والهواء أكثر بكثير، والخضرة، إلخ.

جددت عقدي هنا لثلاث سنوات، لكنني أعتقد أنّ الوكالة ستُغلق عمّا قريب، ما دامت الأرباح لا تغطّي التكاليف. ومن المتعاقد عليه أنّهم في حال استغنائهم عن خدماتي يسدّدون لي تعويضاً لثلاثة أشهر. في نهاية هذا العام، سأكون أكملت في هذه الوكالة ثلاث سنوات.

إنّ إيزابيل لمخطّنة في عدم التزوّج إذا ما تقدّم أحدُ الجادّين، المتعلّمين، رجلٌ ذو مستقبل. كذلك هي الحياة، والعزلة على هذه الأرض شيء سيّئ. من ناحيتي، أنا نادم لأنّي لم أتزوّج ولم أعمل على تكوين أسرة. لكن في اللحظة الرّاهنة، أنا محكومٌ عليّ بالتّيه، موثوقاً إلى مشروع مُتّناء، ويوماً فيوماً أفقدُ محبّة المناخ وطرائق العيش بل حتّى اللّغة في أوربّا. وأأسفاه! فيمّ تخدم جميع هذه الرّحلات ذهاباً وإياباً، هذه المتاعب وهذه المغامرات بين أعراق غريبة، وهذه اللّغات يحشو بها المرء ذاكرته، وهذه المشقّات التي لا تُستَمَى، إذا لم أقدّر ذات يوم، بعد سنوات، أن أستريح في مكانٍ يحلو لي بعض الشيء وأعثر على أسرة، ويكون لي على الأقلّ ابنٌ أنفق المتبقي من عمري في تربيته كما أفهم التربية، وأزيّنه وأسلّحه بالتعليم الأوفى الذي يمكن بلوغه في هذا الزّمان، وأرى إليه وهو يصبح مهندساً مشهوراً، رجلاً قوياً وثرياً بالعلم؟ لكن من يدري كم ستدوم حياتي في هذه الجبال؟ يمكن أن أختمني، وسط هذه الأقوام، دون أن يذيع النّبا أبداً.

تحدّثونني عن أنباء السّياسة. لو عرفتم كم أنا غير عابئ بها! لم أَلَمَسْ صحيفة منذ أكثر من سنتين. كلّ هذه السّجلات تبدو لي الآن متعذّرة على الفهم. كالمسلمين، أعرف أنّ ما يقع يقع، وكفى.

الشيء الوحيد الذي يهمني هو أخبار البيت، وإنّني لسعيدٌ دائماً إذ أستريح إلى لوحة عملكم الرّيفي. من أسف أنّ الطقمس بالغ البرودة لديكم ومكفّهز في

الشتاء! لكنكم الآن في الزَّيْبِج، والطقس عندهم الآن مقاربٌ لهذا الذي أنا فيه
هذه اللَّحظة، هنا في هرازي.

في هاتين الصَّورتين تروني، واقفاً في إحداهما عند سطيحة المنزل، وفي
الأخرى واقفاً في مزرعة للْبُنِّ صغيرة؛ وفي ثالثةٍ مصالِباً ذراعِيَّ في بستان
موز. هذا كلُّه طغى عليه البياض بباعث من المياه الرديئة التي أستخدم في
تحميض الصَّوَر. لكنني سأنجز صَوْرًا أفضل في المستقبل. فهاتان الصَّورتان
لتذكيركم بوجهي لا أكثر، ولإعطائكم فكرةً عن المناظر هنا.
إلى اللِّقاء،

رامبو.

شركة مازران وثيانيه وبارديه،

عدن.

٢ - إلى أهله من القاهرة*)

القاهرة، ٢٣ آب / أغسطس ١٨٨٧

أصدقائي الأعزاء،

لقد انتهت رحلتي إلى الحبشة.

كنت قد شرحت لكم كيف أنني، بعد وفاة شريكى^(١)، واجهت في شوا^(٢) مصاعب جمّة في ما يعلّق بتركته. لقد جعلوني أسدّد ديونه مرتين، ولاقيت مشقة مرّعة في إنقاذ حصّتي من المشروع. لو لم يُتوفّ شريكى، لكنت ربحت ثلاثين ألف فرنك، والآن لا أجد معي سوى الخمسة عشر ألفاً التي كانت عندي، بعدما كلّفت نفسي عناء رهيباً طيلة ما يقرب من عامين. كم أنا عديم الحظ!

جئت إلى هنا لأنّ القبط في [منطقة] البحر الأحمر كان مفرعاً هذه السّنة: من خمسين إلى ستين درجة في جميع الأوقات؛ ولما كنت وجدّتي وقد أصابني ضعف شديد، بعد سبع سنوات من التعب الذي يفوق التّصوّر والحرمانات الأكثر فظاعة، فقد بدا لي أنّ شهرين أو ثلاثة أشهر أمضيها هنا

(*) هذه الرّسالة تعبّر عن الوضع المزري الذي وجد فيه رامبو نفسه بعد وفاة شريكه لاناتو، واضطراره لتسديد ديونه عنه، والنهاية الخاسرة لصمغتها المشتركة.

(١) هو ييار لاناتو Pierre Labatut، وفي الرّسالة التّالية لهذه معلومات إضافية عن صمغتهما المشتركة، وعما تبيّن به وفاة هذا الأخير لرامبو من عناء وحسرات.

(٢) "شوا (Le Choa)؛ إقليم كان يشكّل جنوب الحبشة (ثيوبيا حالياً)، واليوم يحتلّ وسطها يباعث من التوضعات المتتالية. كان مقرّ سلطة ميثليك الثاني، ومنه سيفرض ميثليك سلطانه على سائر الحبشة ويصبح امبراطورها. باعه وامبو، بشروط خاسرة، بندق مكّته من مجابهة الإنجليز وفرض سلطانه.

ستعيد لي قوتي ؛ ولكن هذا مُكلف أيضاً، لأنني ليس لدي ما أقوم به هنا،
والعيش هنا هو على الطريقة الأوربية وباهظ الثمن.

يُنكذني هذه الأيام روماتيزم في الحقوين، ما أشد ما يُسخطني ! أعاني من
الروماتيزم أيضاً في فخذي اليسرى، وهو يشلّني أحياناً، ومن وجع في
مفاصل الركبة اليسرى، ومن روماتيزم (ليس بالجديد) في الذراع اليمنى ؛
صار شعري رمادياً تماماً. وأنا أتصوّر أنّ حياتي مشرقة على الانهيار.

تصوّروا كيف تكون عافية الإنسان بعد مآثر من النوع التالي : رحلات
بحرية وأسفار برية على ظهر حصان، ثم في قارب من جديد، بلا ملابس،
ولا مأكّل، وبلا ماء، إلخ.. إلخ.

أنا متعب أكثر ممّا يمكن احتماله. ليس لدي من عمل في الوقت الحاضر.
وأنا أخشى أن أفقد القليل الذي أملك. تصوّروا أنّي أحمل باستمرار في
حزامي من الذهب ما قيمته ستة عشر ألف وبضع مئات من الفرنكات ؛ يزن
هذا ثمانية كيلوات ويتسبّب لي بالزحار.

مع ذلك، لا أقدر أن أذهب إلى أوربا لأسباب عديدة. أولاً لأنني [إن
ذهبتُ فعاً] سأموت في الشتاء ؛ ولأنني معتادٌ على حياة التجوّاب والسير بلا
هدى ؛ وأخيراً لأنني ليس لي من مكانة [في أوربا].

عليّ أن أمضي ما بقي لي من العمر شاردّاً في شتى ضروب الحرمان
والتعب، لا أنتظر سوى الموت في العمل الشاق.

لن أطيل المكث هنا : لا عمل لديّ وكلّ شيء باهظ الثمن. سأكون مجبراً
على الرّجوع ناحية السودان والحبشة أو شبه الجزيرة العربية. قد أذهب إلى
زنجبار، التي يمكن القيام انطلاقاً منها برحلات طويلة في إفريقيا، وربّما إلى
الصّين أيضاً، أو إلى اليابان، من يعلم إلى أين ؟

أرسلوا لي أخباركم. أتمنّى لكم السعادة والسلام.
بكل إخلاص.

٤ - إلى السيد دو غاسپاري، من عدن^(١)

عدن، ٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٨٧

سيدي،

استلمتُ رسالتك المؤرخة في ٨ وسأخذ ملاحظاتك بعين الاعتبار.

أبحث لك هنا بصورة عن حساب نفقات قافلة لاباتو، إذ ينبغي أن أحتفظ معي بالأصل، لأن رئيس القافلة الذي أمضى عليه اختلسَ فيما بعدُ شطراً من الأموال التي قدّمها له «العزیز»^(٢) لتسديد كلفة الجمال. يُصَرَّ «العزیز» في الواقع على عدم دفع نفقات القافلة مباشرةً للأوربيين الذين سيُتاح لهم بذلك التسوية بلا صعوبة: هنا يجد الدنكاليون^(٣) مناسبةً فذةً ليُضللوا كلاً من

(١) هذه الرسالة بالغة الأهمية ونحن نترجمها لثلاثة أسباب على الأقل. أولاً، لأنها تبين عن فداحة لمشاكل التي انتهى رامبو إلى الفوضى فيها. فالتجارة في تلك الأصقاع الإفريقية لم تكن بالشيء المريح، وكان هو ينهض فيها من مستقع المكائد المُعدة له ليمدو وراه سراب ستافع لا تأتي. ثم إن الرسالة ترينا كيف اضطلع، وبكامل النجاة، بتسديد جميع ديون شريكه لاباتو Labatut الذي توفي عن مرض قبل تمام صفتقتهما. وأخيراً، فهي تكشف لنا عن عداوة رامبو لعشيرة آل أبي بكر الذين تنصّ وثائق الحقبة على أنهم كانوا يحتكرون الاتجار بالعبيد، وكيف يتهم رامبو بمرارة من ممارستهم تلك المهنة. لم يكن رامبو تاجر رقيق لحظة واحدة في حياته، بل مسلمو الحبشة يومذاك هم كانوا سادة هذه التجارة. هذه هي الحقيقة التي ينبغي معابنتها بكامل دفتها التاريخية. أمّا المرسل إليه، السيد دو غاسپاري De Gaspari، فكان في تلك الفترة يشغل وظيفة القنصل الفرنسي في البلاد.

(٢) «العزیز» يكتبها رامبو على حياة «الآراز» (Azzaze)، وهي تُسمّى المسؤول عن الأموال المنقولة وغير المنقولة في البلاط الملكي. ونظراً لتأثير العرية المعجمي الواضح على الأهمية، ونظراً أيضاً لتطابق معنى المفردتين، فنحن نحسب أنها آتية من المفردة «العزیز» التي تسمي في «سورة يوسف» كبير موظفي فرعون وتُسرّد حكاية امرأته مع يوسف.

(٣) إحدى القبائل في الحبشة، وهي المعروفة اليوم بـ «الآفار».

«العزیز» والإفرنجي^(١) في آن معاً، وعلى هذا النحو وجد كل أوربي نفسه وهو يُنتزع منه على أيدي البدو ٧٥٪ [من حقوقه؟]، علاوة على نفقات القافلة، بما أن «العزیز» ومينيليك نفسه كانا معتادين، قبل فتح طريق هراي، على مساندة البدوي ضد الإفرنجي كل مرة.

تحوطاً لهذا كله، فكرتُ بجعل رئيس قافلتی يُمضي على حساب. لكن هذا لم يمنعه من استدعائي أمام الملك في لحظة المغادرة، مطالباً بما يقرب من ٤٠٠ تالر^(٢) زيادةً على الحساب الذي كان هو قد وافق عليه! كان المحامي عنه في هذه المناسبة هو قاطع الطرق المخيف محمد أبو بكر، عدو التجار والرخالة الأوربيين في شوا^(٣).

إلا إنَّ الملك، دون أن يلقي نظرة على إمضاء البدوي (ليست الأوراق بذات بال في شوا)، أدرك أنه كان يكذب، وشم محمداً ذاك، الذي راح يتحامل عليّ مسعوراً، وحكم عليّ بدفع مبلغ ٣٠ تالراً فحسب ويندقية من طراز رمينغتون: بيد أنني لم أدفع شيئاً. ولقد علمتُ لاحقاً أنَّ رئيس القافلة اقتطع تلك الأربعمئة تالر من المبلغ الذي سدَّده له «العزیز» لمقاضاة البدو، وأنه استخدمها في شراء عبيد أرسلهم مع قافلة سافوريه وديمتري وبريمون^(٤) - ولقد مات جميع العبيد في الطريق - فاختمني هو في «جيما أبا-جيفار»^(٥)، حيث مات من الزحار كما يُقال. ولذا كان على «العزیز» أن يعيد إلي البدو بعد سفري بشهر تلك الأربعمئة تالر؛ لكن لو كنتُ أنا هناك لكانَ أجبرني حتماً على دفعها.

(١) يستخدم مفردة «الإفرنجي» بالعربية للتذكير بالمشكلة التي بها يسمي الأهليون المسافرين والتجار الغربيين.

(٢) عملة إثيوبية لا تعرف قيمتها في ذلك العهد.

(٣) شوا. جانب من الحبشة (إثيوبيا)، أنظر حاشيتنا الثانية في الرسالة السابقة.

(٤) سافوريه Savouré، ديمتري Dimitri، بريمون Brémond. من التجار الأوربيين العاملين يومذاك في الحبشة، الأول والثالث فرنسيان، والثاني يوناني.

(٥) منه، معتندين، إلى أن كتابتنا لأسماء بعض المدن الإثيوبية قد تكون متأثرة بالنطق الفرنسي، فلم نعر على لائحة بأسمائها بالعربية.

إنَّ الأعداء الأكثر خطورةً للأوربيين في جميع هذه المناسبات هم آل أبي بكر، وذلك بفعل السهولة التي بها يقتربون من «العزیز» والملك، للنيل منا، وازدراء طرائقنا، وتشويه مقاصدنا. وهم يقدّمون لبدو الدنكالي بوقاحة أمثلة في السرقة، ونصائح في القتل والنهب. وانعدام العقاب مضمون لهم في كل شيء من لدن السلطات الحبشّية والسلطات الأوربيّة على السواحل، سلطات يخدعونها بفظاظة، أقصد هذه وتلك. بل ثمة في شوا فرنسيون ممن تعرضوا للنهب من قبل محمّد أبي بكر، وممن ما برحوا يصطدمون بحبائله، ومع ذلك فهم يقولون لك: «إنَّ محمّداً لفتى طيّباً!». إلّا بعض الأوربيين في شوا وهراري، ممن يعرفون سياسة هؤلاء الناس وطبائعهم الممقوتة من لدن جميع قبائل العيساويّة-الدنكاليّة والغالا والأمهرية، يهربون منهم كمّن يهرب من الطّاعون.

كان حراس قافلتی الحبشّيون الأربعة والثلاثون قد جعلوني أمضي، في ساجالو، قبيل الانطلاق، على تعهّد بدفع خمسة عشر تالراً لكلّ منهم عن الرّحلة وأجور متأخرة عن شهرين. لكنّ في أنكوبر أغضبني مطالبهم الوقحة، فأمسكتُ بالوصل ومزقته تحت أبصارهم؛ فكان أن رُفعت فيما بعدُ شكوى ضديّ إلى «العزیز»، إلخ. ثمّ إنّ أحداً لا يأخذ أبداً وصولاتٍ عن العربونات المقدّمة للمستخدّمين في شوا: سيعذّون هذا صنيعاً بالغ الغرابة، ويحسبون أنفسهم في خطر لا ندري ما هو.

ما كنتُ لأسدّد «العزیز» الثلاثمائة تالر عن لاباتو، لو لم أعثر بنفسي، في مفكّرة عتيقة في بيت السيّد لاباتو، على وثيقة بخطّ لاباتو نفسه تتضمّن وصلاً بتسلّمه من «العزیز» خمس أوقيات من العاج تقصّها بضع روتوليات^(١). كان لاباتو يحزّر بالفعل مذكراته: ولقد أخذت منها أربعة وثلاثين جزءاً، أي أربعة وثلاثين دفترًا، كانت في منزل أرملة، وبالرّغم من لعنات الأخيرة وشتائمها رميتُ بالدفتر إلى النار، ممّا تسبّب، كما شرحوا لي فيما بعد،

(١) جزء من الأوقية.

بمصيبة كبيرة، لأن بعض سندات الملكية كانت موضوعة بين اعترافاته تلك، التي بدت لي، بعدما تصفحتها على عجل، غير جدية بفحص جاد.

ثم إن «العزير» الواشي ذاك، الذي لاحَ عند «فازيه» مع حميره في اللحظة التي وصلت فيها وجمالي، لَمَحَ أمامي على الفور، بعد تبادل التحايا، إلى أن الإفرنجي الذي كنت أتياً باسمه كان له معه حسابٌ مديد، وكان بادياً عليه أنه يريد احتجاز قافلتني بكاملها رهناً. فهذأت من غلوائه مؤقتاً، بأن أهديته نظارتين، وبضع علب من ملبس «مورتون». ثم أرسلتُ له بعد ذلك، من على بُعد، ما كان يبدو لي أنه عينٌ ما يستحق. فَشَعَرَ بخيبة مريرة، وراح يتصرف بإزائي بعداء شديد. منغ، مثلاً، الواشي الآخر، «أبانا»^(١)، من أن يسد لي ثمن حمولة زبيب كنت جلبتها له لصناعة نبيذ القداديس.

أما الديون المتنوعة التي سدتها عن لاباتو، فقد تم الأمر بالصورة التالية:

كان يأتي عندي مثلاً زعيم عسكري، ويجلس ليشرب من تيجي^(٢)، مادحاً خصال صديقي (المرحوم لاباتو) الحميدة، معلناً عن أمه في أن يلقي عندي مثلها. وما إن يرى بغلة تلتهم الحشيش حتى يهتف: «هذه هي البغلة التي أعطيتها للاباتو!» (لا يقول شيئاً عن البرنس الذي يرتدي، والذي كان هبةً من لاباتو). ويضيف: «ثم إنه بقي مديناً لي بسبعين تالراً (أو خمسين، أو ستين، إلخ.!)»، ثم يلحف في المطالبة، حتى ينتهي بي الأمر إلى صرف قاطع الطريق هذا بأن أقول له: «إذهب إلى الملك!» (هذا يعادل تقريباً القول له: «إذهب إلى الشيطان!»). لكن الملك يجعلني أسد شطراً من المبلغ المطالب به، مضيفاً برياءً أنه سيسدد البقية.

(١) بالأمهرية: «أبون»، وهكذا يدهى المرجع الكنسي الأعلى في الحبشة، وكان يُختار ويُرسل من قبل بطريرك القبط في الإسكندرية. وهي آتية من العربية. «أونا»، مادام معناها هو «الأب» (أنظر كشاف المفردات الأمهرية في رسائل رامبو من الحبشة، الذي وضعه كيفليه سيلاسيه Kiflé Sélassié، نشرة أوربا، ص ٩٣٧-٩٤٠).

(٢) التيج. شراب كان شائعاً في إثيوبيا يُحضّر من العسل وسماء وحشيشة القديار.

لكنني سددت أيضاً مطالبات مبررة، بأن دفعتُ مثلاً لنساء الخدم الذين ماتوا في الطريق أثناء رحلة لاباتو أجورهم؛ أو قمتُ بتسديد مبالغ تتراوح بين ٣٠ و ١٥ أو ١٢ تالراً كان لاباتو أخذها من بعض الفلاحين مقابل وعده إياهم بأن يجلب لهم بضع بنادق أو أقمشة، إلخ. لما كان هؤلاء المساكين حسني النية دوماً، فقد كنتُ أدعني أنأثر وأدفع. كما طالبني واحد يدعى دوبا بعشرين تالراً؛ لاحظتُ أنه يستحقها فدفعتها له، مضيفاً، عن الفوائد، زوجاً من أحذيتي، لأن ذلك الشيطان المسكين كان يشكو من السير حافي القدمين.

بيد أن نبأ طرائقي الحميدة انتشر في البعيد؛ فتجمهرتُ، هنا وهناك، شبكة كاملة، عصابة كاملة، زمرة كاملة من دائتي لاباتو، لها من منق الكلام ما يشحب له المرء، ففتّرتُ هذا من استعداداتي المتسامحة، وعقدتُ العزم على مغادرة شوا بخطى حثيثة. أتذكر أنني، في صباح مغادرتي، وأنا أخبُ ناحية الشمال/الشمال الشرقي، رأيتُ إلى موفدٍ من زوجة صديقٍ للاباتو وهو يطلع من الدغل، ويطلبني باسم مريم العذراء بتسعة عشر تالراً؛ وأبعد بقليل، هرعُ إليّ من على شناخ (رأس جبلي) كائن يرتدي إفاعاً من جلد الضأن، يسألني إن كنتُ سددتُ لشقيقه الإثني عشر تالراً التي كان لاباتو استعارها منه، إلخ. هؤلاء، كنتُ أصرخُ بهم أن لم يعد من وقت.

وكانت أرملة لاباتو، لدى ذهابي إلى أنكوبر، قد أقامت عليّ عند «العزیز» دعوى شائكة تنزع فيها إلى المطالبة بالثركة. ولقد تطوّر السيد أينون Hénon، وهو تاجر فرنسي، بأن يكون محامياً في هذه المهمة النبيلة، وكان هو من يستدعيني ويُملي عليّ الأرملة مطالبتها، بمساعدة محاميتين أمهريتين عجوزين. وبعد سجلات مقبلة كنت أنال فيها الغلبة تارةً، والخسران طوراً، فوَضني «العزیز» بحجز منازل الفقيد، لكن الأرملة كانت قد أخفت من قبلُ بعيداً بضائع وحاجاتٍ وتُخفاً يبلغ ثمنها بضع مئات من الثالرات، كان هو قد تركها؛ وبعد الحجز الذي قمتُ به لا بدون مقاومة من طرفها، لم أعثر إلا على عدد من السراويل العتيقة التي استولت عليها المرأة بفضل دموعها اللآهية، وبعض قوالب لرصاص البنادق وديزينة من الإماء الجبالي عَفَّتْهُنَّ أنا.

طالب السيد أينون باسم الأرملة باستئناف الدَّعوى، فترك «العزير»، وقد أذهله الأمر، الحكم في الأمر للإفرنجيين الموجودين يومها في أنكوبر. آنذ حكم السيد بريمون بأنني، نظراً للنهاية الكارثية البيّنة لصفتي، لن يكون علي أن أترك لهذه المرأة الشَّريرة سوى أراضي الفقيد وبساتينه وحيواناته، وبأن يجمع الأوربيون بعد مغادرتي مبلغ مائة تالر تُعطى للمرأة. فتعهد السيد أينون، وكيل المشتكية، بالعملية وبقي في أنكوبر.

عشيّة مغادرتي أنتوتو، وفيما أنا ذاهب، صحبة السيد إيلغ، لملافاة الملك لاستلام وصل الدَّفع المستحق من زعيم قوّاته في هراري، لمحّت ورائي في الجبل خوذة السيد أينون الذي اجتاز، وقد أحبط علماً برحيلي، بالغ السرعة المائة والعشرين كيلومتراً الفاصلة بين أنكوبر وأنتوتو، ووراءه كان يلوح بُرنس الأرملة المسعورة، والإثنان يتلوّيان طوال المَهاوي. كان علي أن أنتظر عند الملك بضع ساعات، وهما يحاولان أمراً ميثوساً منه. عندما أدخلوني، قال لي السيد إيلغ يبضع كلمات إِنْهما لم يفلحا. صرّح الملك بأنّه كان صديق لاباتو ذاك، وأنّه كان ينوي إدامة صداقته بحيث تشمل ورثته، وكبرهانه على ذلك سحب على الفور من الأرملة حيازة الأراضي التي كان وهبها لزوجها!

كان مُراد السيد أينون هو أن يجعلني أدفع المائة تالر التي كان عليه هو أن يجمعها من لدن الأوربيين. وقد علمت أنّ حملة التبرّع لم تتم بعد رحيلي. ولقد أفهمني السيد إيلغ، الذي كان، لمعرفته باللغات ونزاهته، مكلفاً أغلب الأحيان من لدن الملك بتسوية معاملات البلاط مع الأوربيين، أفهمني أنّ مينيليك كان يدعي أنّ له في ذمّة لاباتو ديوناً ضخمة. وبالفعل، ففي اليوم الذي حُدّد فيه ثمن بضائعي، قال مينيليك إنّ لاباتو كان مديناً له بالكثير، فأجبت مطالباً بالأدلة. كان ذلك يوم سبت، وأجاب الملك بأننا سنراجع الحسابات. في يوم الاثنين، صرّح الملك بأنّه، عندما بسط القموص الورقية التي تشكّل أرشيفات، تحقّق من ذَيْن يبلغ ٣٥٠٠ تالر، وبأنّه سيفتطح الذَيْن من حسابي أنا، وبأنّ كلّ أملاك لاباتو ينبغي في الحقيقة أن ترجع إليه هو،

وهذا كله كان يقوله بنبر لا يقبل الاحتجاج. فذكرته بالذائنين الأوربيين، مُورداً ديني في المقام الأخير، فوافق الملك، برياء، وبفضل تنبيهات السيد إيلغ، على التنازل عن ثلاثة أثمان المبلغ الذي كان يظن أن له الحق فيه.

من ناحيتي، أنا على قناعة بأن النجاشي^(١) سرقني، ولما كانت بضائعه تنتقل على الطرق التي ما أزال محكوماً عليّ بقطعها، فأنا آمل التمكن من أن أقتطع منها ذات يوم قيمة ما هو مدين لي به، كما عليّ أن أقتطع من القائد غوفانا مبلغ السُمائة تالر في حالة إصراره على مطالباته بعدما أمره الملك بالسكوت، وهذا ما يأمر به الملك الآخرين دائماً عندما يكون هو نفسه قد قبض.

هذه هي، سيدي القنصل، حكاية تسديدي ديون قافلة لاباتو للأهليين، والمعدرة للأسلوب الذي به سردتها عليك، للترويح عن طبيعة الذكريات التي خلقتها لدي هذه القضية، وهي على الإجمال مزعجة جداً.

تقبل، سيدي القنصل، تعابير إخلاصي واحترامي

رامبو

(١) "الملك" باللغة الألمانية.

٥- رسالة رامبو الأخيرة إلى مدير النقل البحري في مرسيلية أملاها على شقيقته إيزابيل^(٥)

مرسيلة، ٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨١

حصّة: سنّ واحدة.

حصّة: ستان.

حصّة: ثلاث أسنان.

حصّة: أربع أسنان.

حصّة: ستان.

سيدي المدير،

هذه الرسالة للسؤال ما إذا بقي لك في ذمتي مبلغ ما. أنا راغب بأن أنتقل اليوم من هذا الخطّ للنقل البحري الذي لا أعرف حتى اسمه، وليكن خطّ أفينار.

(٥) تُثبت هذه الرسالة التي أملاها رامبو على شقيقته في المستشفى قبل وفاته يوم واحد وربعه الأكيدة في الرجوع إلى إفريقيا حتى قبل شفائه. وتذكر إيزابيل أنّ رامبو لم يكن يتقن من غيوبته إلا ليقط في الهذيان الذي نلاحظه في لغة رسالته نفسها، حيث يتذكر أسنان الحاج وأعماله في الحثّة وزجها في السؤال، الهذيان هو الآخر، عن خطوط النقل البحري الموصلة بين مرسيليا والنيس

جميع هذه الخطوط هنا موجودة في كل مكان، وأنا مُقعد، بائس، لا
ألوي على شيء، هذا ما سيقوله لك أول كلب في الشارع.
إبعث لي إذن بكلفة وكالة أفينار في السويس. أنا مشلول تماماً، ولذا فأنا
أرغب في أن أكون على متن السفينة في وقت باكر. قل لي في أية ساعة ينبغي
أن أحمل إلى متن السفينة...

ملحق II

سيرة رامبو^(*)

(*) عن نشرة أوليا لآثار رامبو الكاملة ("كرونولوجيا" وضعها ريمي دوار (Remi Duhart)، مع بعض اختصار (المترجم).

: ١٨٥٤

٢٠ تشرين الأول/ أكتوبر، الخامسة مساءً، في ١٢ شارع نابليون في شارلفيل Charleville : ولادة جان-نيكولا-آرتور رامبو، ابن فريديريك رامبو (المولود في ١٨١٤ في دؤل Dole) وماري كاترين فيتالي كويب (المولودة في ١٠ آذار/ مارس ١٨٢٥ في روش)، وأخي فريديريك رامبو (المولود في ٢ تشرين الثاني/ نومبر ١٨٥٣ في شارلفيل). الوالد عسكري (برتبة نقيب لدى ولادة ابنه الشاعر)، ومشارك بهذه الصفة في الحملة الفرنسية على القرم، ثم على الجزائر. مكنته إقامته في الجزائر من معرفة العربية، وهناك آثار عن محاولة له في ترجمة القرآن إلى الفرنسية.

: ١٨٥٧

- ٤ حزيران/ يونيو: ولادة شقيقته فيتالي، تتوفى في العام نفسه.

: ١٨٥٨

- ١٥ نوار/ مايو: ولادة شقيقة ثانية، تُسمى فيتالي أيضاً.

: ١٨٦٠

- ١٥ حزيران/ يونيو، ولادة إيزابيل رامبو، شقيقة الشاعر الثالثة. الزّوجان رامبو يفصلان.

: ١٨٦١

- تشرين الأول/ أكتوبر: رامبو يدخل المدرسة روسا Rossat.

: ١٨٦٩-١٨٦٨

- رامبو في الصفّ الإعدادي الثاني (السنة السابقة لامتحان البكالوريا بعامين بحسب الترتيب الفرنسي لسنوات الدراسة الذي يعدّ الصفوف تنازلياً). بداية التّماعه الأدبي بدعم من أستاذ السّلاعة دوبريه Duprez. يال جوائز عديدة للتأليف

باللاتينية خاصة. نصوصه تُنشر في نشرة أكاديمية دونه Douais (المسطقة التابعة لها مدينة الشاعر).

: ١٨٧٠

- كامون الثاني/ يناير. أستاذ رامبو الجديد للبلاغة^(١)، جورج إيرامار Georges Izambard، يفتح مكتبته للصبي ويقف إلى جانبه في لحظات عسيرة من مراهقته. يعرفه على بعض شخصيات المدينة، من أدباء وموسيقيين

- ١٥ نيسان/ أبريل: قصائد لرامبو بالعربية واللاتينية ترى النور في نشرة أكاديمية دويه للتعليم الثانوي.

- ٤ نؤار/ مايو: إيزامبار يتلقى رسالة من السيدة رامبو تشكو فيها من أنها عثرت بين يدي ابنها على نسخة من رواية «البؤساء» *Les Misérables* لفكتور هوغو، التي تمنعها هي بـ«الخطيرة»، وتستغرب من أن يكون الصبي وجدّ طريقاً إلى مثل هذه القراءات.

- ٢٤ نؤار/ مايو: رسالة أولى من رامبو إلى الشاعر البرناسي^(٢) المعروف تيودور دو بانفيل Théodore de Banville. يُرفق بالرسالة ثلاثاً من قصائده الأولى بالفرنسية: «في أمسيات الصيف» [«إحساس»] و«أوفيليا» و«الشمس والجسد» (الأخيرة بعنوانها الأول الموضوع باللاتينية: «بك أومن»).

- آب/ أغسطس: اعتباراً من هذا الشهر، رامبو يدع شعره ينمو، وسيبلغ بعد فترة أسفل ظهره. كتب صديقه إيرنست دولايه Ernest Delahaye أن رامبو ربما كان مدفوعاً في ذلك بإعجابه بالمعهد الرومنطيقية وبالزغبة في الظهور بمظهر الشاعر كلوديون الملقب بـ«كلوديون الطويل شعر الرأس» Clodion-le-chevelu.

- ٢ آب/ أغسطس: فرنسا تعلن عن انتصارها المزعوم على الألمان (بروسيا) في ساربروك.

- ١٣ آب/ أغسطس: مجلة *La Charge* تنشر قصيدة رامبو «القتل الثلاث» [ستحمل لاحقاً عنوان: «الأمية الأولى»].

- ٢٩ آب/ أغسطس: هروب رامبو الأول من منزل العائلة. كان هدفه هو بلوغ

(١) كان درس البلاغة يشمل علوم اللغة وتاريخ الأدب وطرق النظم والإشياء الأدبي.

(٢) نسبة إلى المدرسة الرومنطيقية المعروفة التي استعارت لنفسها اسم جبل البرناس.

باريس. إلا أن الألمان كانوا قد قطعوا طريق سكك الحديد. لم يبق أمام الهارب سوى انتهاج طريق جيفيه Givet وبلجيكا، فييتمّ وحه شطر مدينة شارلروا Charleroi.

- ٣٠ آب/ أغسطس: رامبو يُمضي النهار في شارلروا. تستأنف القطارات حركتها نحو باريس، فيستقلّ أحدها، حاملاً تذكرة غير كافية.

- ٣١ آب/ أغسطس: رامبو يصل إلى باريس، محطة الشمال. يقبض ممثّل التّذاكر على الضّيّ، ويقوده إلى مخفر الشرطة، ثمّ إلى سجن مازاس Mazas بباريس.

- ٢ أيلول/ سبتمبر: نابليون الثالث يستسلم أمام البروسيين في سيدان Sedan.

- ٤ أيلول/ سبتمبر: سقوط النظام الإمبراطوري الفرنسي.

- ٥ أيلول/ سبتمبر: من محبسه، يكتب رامبو إلى أمّه وإلى رئيس شرطة شارلويل وإلى أستاذه إيزامبار يطلب منه المجيء إلى باريس للمطالبة به وتسديد ثمن التذكرة. يرجوه كذلك أن يكتب لأمه له «يؤاسيها». يقوم إيزامبار بهذا كلّهُ، ويعود ومعه الضّيّ الهارب. ينزلان في دويه عند الأنسات جاندر Gindre، عمّات إيزامبار. هناك يتعرّف رامبو على شاعر، صديق لإيزامبار، هو پول دميني Paul Demy الذي سبراسله رامبو فيما بعد ويبعث له بإحدى رسالتيه المعروفتين بـ«رسالتي الرائي».

- ٢٣ أيلول/ سبتمبر: إيزامبار ورامبو ودوفييرير Deverrière (صديق لإيزامبار، معلّم هو أيضاً وصحافيّ فيما بعد) يشاركون في ملتقى جماهيريّ. بعد يومين من ذلك تنشر صحيفة «ليبراليّ الشمال» بيان الملتقى، الذي سيشهد إيزامبار فيما بعد بأنّ رامبو هو مَنْ صاغه بأكمله.

- ٢٤ أيلول/ سبتمبر: رسالة ثانية من أمّ رامبو لإيزامبار تعرب فيها عن قلقها لغياب ابنها المتزايد، وتطالب أستاذه بإعادته إلى شارلويل: «إمنح هذا العاثر الحظّ عشرة فرنكات، واطرده. ليُغذّ بسرعة!».

- ٢٦ أو ٢٧ أيلول/ سبتمبر: رامبو يستقلّ القطار إلى شارلويل صحبةً إيزامبار ودوفييرير.

- ٧ تشرين الأوّل/ أكتوبر: هروب رامبو الثّاني. يمرّ بفوميه Fumay وشارلويل، وفي ٩ منه يتجه إلى بروكسيل بإيعار من أمّ الشاعر، يحفّ إيزامبار للبحث عنه، لكنّه كلّما وصل إلى مدينة وجدّ رامبو وقد عادها قبل قليل. يعود

- إيرامبار من بروكسيل إلى دويه ليلتقي فيها رامبو صدفةً. وجده ينسخ قصائده.
يعودان إلى شارلغيل، لا من دون المرور بمخفر الشرطة هذه المرة أيضاً.
- ٣١ كانون الأول/ ديسمبر: الروسويون يقصفون شارلغيل وميريير Mézières.

: ١٨٧١

- كانون الثاني/ يناير: البروسويون يحتلون شارلغيل وميريير.
- ٢٨ كانون الثاني/ يناير: إعلان الهدنة مع البروسيين.
- ٢٥ شباط/ فبراير: رامبو يبيع ساعته الفضية ويستقل القطار إلى باريس. يهيم في الشوارع أياماً عديدة، شاعراً بالدوار من فرط الجوع.
- ١٠ آذار/ مارس: يعود إلى شارلغيل مشياً على القدم.
- ١٨ آذار/ مارس: بداية كومونة باريس. الإعلان عن استئناف الدراسة في مدارس شارلغيل، وكانت قد أوقفتها الحرب مع البروسيين وغياب العديد من المعلمين. لم يكن إيرامبار في شارلغيل، إذ تلوّح في المشاة وذهب في حملة مع قوات الشمال. تستغل والدته رامبو عودة الدراسة وتحاول إقناع ابنها بمواصلة التعلم ودخول الجامعة، فيهرب منها ويختبئ لأيام في مغارة كانت قذيفة قد أحدثتها في أحد مقالع الحجر الواقعة في غابة روميري Romery. كان صديقه الطيب إيرنست دولاييه Ernest Delahaye يأتيه في النهار بشيء من الخبز.
- ٢٠ آذار/ مارس: دولاييه يتذكر أنّ رامبو جاءه في ذلك اليوم يتهلّل فرحاً: «فضي الأمر! انتصرت الثورة... دُجِرَ النظام!».
- ٧ نيسان/ أبريل: الفرسانيون (أعضاء الحكومة الجمهورية) ينسفون أحياء «نويي» Neuilly بباريس.
- ١٢ نيسان/ أبريل: رامبو يعمل في صحيفة «تقدّم الأردنين» *Le Progrès des Ardennes* (نسبة إلى منطقة الأردنين، التابعة إليها شارلغيل)، مسؤولاً عن بريد القراء. تتوقف الصحيفة عن الصدور في ١٧ من الشهر نفسه.
- ٢٥ نيسان/ أبريل: أعضاء الكومونة يُأسرون.
- ٣٠ نيسان/ أبريل: إجلاء قوات الكومونة من إيسي Issy، قرب باريس.
- في مجرى نيسان/ أبريل: كان رامبو، بحسب شهادة صديقه دولاييه، قد بلغ باريس بعد مسيرة على القدم دامت ستة أيام. يحرق في الكومونة ويلحق شركة

بابلون *Babylone*. لم يُعرف على وجه الدقة تاريخ مغادرته باريس.

- ١٣ نؤار/ مايو: رامبو يبعث إلى إيزامبار برسالة (سُعرِف به رسالة الرّائي الأولى)، يشرح له فيها، بإيجاز، نظريته في وجوب أن يصبح الشاعر رائياً. يرّد عليه إيزامبار بالقول إنه يجد تفكيره عبثياً، ويضيف: «لا أريد أن أُنسك بالمجنون، لأنّ هذا سيرتك أيّما سرور».

- ١٥ نؤار/ مايو: رامبو يبعث إلى پول دميني برسالة (سُعرِف به رسالة الرّائي الثانية) يعرض فيها بإسهاب فكرة الشاعر-الرّائي التي كان طرحها في الرسالة السابقة إلى إيزامبار، ويرفق برسالته قصائده «أغنية حرب باريس» و«عاشقاتي الصّغيرات» و«إقامات».

- ٢١ نؤار/ مايو: الفرساويون يخترقون باريس.

- ٢٢- ٢٨ نؤار/ مايو: مجازو تُرتكب بحق أنصار الكومونة، سُعرِف باسم «الأسبوع الدامي».

- ١٠ حزيران/ يونيو: رامبو يكتب من شارلويل إلى پول دميني يسأله أن يحرق قصائده السابقة التي «ارتكبت حماقة تسليمك إياها في دوه»، ويبعث له به «القلب المسروق» و«شعراء السابعة».

- ١٤ تموز/ يوليو: رامبو يبعث إلى الشاعر البرناسي نيردور دو بانثيل Théodore de Banville بقصيدته «ما يُقال للشاعر عن الأزهار»، تقع في ١٦٠ بيتاً وتتضمّن نقداً لاذعاً لشعر بانثيل نفسه وشعر بقية الشعراء البرناسيين.

- ٥ آب/ أغسطس: رامبو يبعث لفرلين برسالة مصحوبة بقصائد عديدة: «الذاهلون»، «إقامات»، «موظفو الجمارك»، «القلب المعذب»، و«القاعدون». فرلين يبطئ في الإجابة، فيكتب له رامبو رسالة ثانية يقول له فيها إنه معاق عن المجيء لباريس لانعدام ذات اليد. يضيف لرسالته «عاشقاتي الصّغيرات» و«السّئالات الأولى» و«باريس تأهل من جديد». ردّ فرلين الإعجابي الأول: «بلغني شيء من ذابتك»^(١)... إنك خارج للحرب مسلّحاً بروعة... الردّ الثاني: «تعالى أينها الزوج الكبيرة العزيزة، إنّنا نتاديك وننتظرك».

- حوالي ١٠ أيلول/ سبتمبر: رامبو يصل إلى باريس، وفي حيبه «المركب

(١) الذّانة هوس يتخيل فيه المرء نفسه ذنباً.

السكران». يحلّ ضيفاً على عائلة زوجة فرلين، السيد والسيدة موتيه Mauté، في شارع نيكوليه Nicolet. يعرفه فرلين رامبو على أصدقائه، ويدخله في متدّى «البسطاء الوقحين» Les Vilains bonshommes. وهي الفترة التي التقط فيها المصوّر الفوتوغرافي إتيان كارجا Étienne Carjat صورة رامبو الشهيرة (تجدها على غلاف هذا الكتاب).

- ٥ تشرين الأول/ أكتوبر: رسالة من الشاعر ليون فالاد Léon Valade (١٨٤١-١٨٨٤) إلى الشاعر إميل بليمون Emile Blémont (١٨٣٩-١٩٢٧)، يحدثه فيها عن عشائه الأخير مع المجموعة حيث «قُدّم، تحت رعاية فرلين (...)، شاعر منفر لم يبلغ الثامنة عشرة بعد، اسمه آرنور رامبو (...) إن لم تتدخل الحجارة التي يبعث لنا بها القدر دائماً على الرأس، فهو عبقرية تؤذن بالزوغ».

- تشرين الأول/ أكتوبر: رامبو يُطرّد من شارع نيكوليه، بتعلّة بضعة تصرفات وفحة بدوت منه، والباعث الحقيقي هو غيرة منه راحته تتصاعد لدى زوجة فرلين الفتاة، ماتيلد موتيه Mathilde Mauté. يؤويه الشاعر شارل كرو Charles Cros ويعده الشاعر بانفيل.

- نهاية تشرين الأول/ أكتوبر: مبادرة من شارل كرو، تنشأ «الحلقة العبيّة» Cercle Zutique، وتتخذ لها مقراً في إحدى حجرات فندق «العرباء» Les Étrangers. يُدشن شعراء المجموعة «اليوما» يدوّنون فيه قصائدهم ورسومهم الحافلة بالدعابة والهجاء السياسي والاجتماعي والمشاهد الإيروسية، يساهم فيه فرلين ورامبو.

- تشرين الثاني/ نوفمبر: فرلين يبدأ بالزجوج إلى بيت الزوجية متأخراً، ويشاكس زوجته ماتيلد ويعاملها بعنف.

:١٨٧٢

- منتصف كانون الثاني/ يناير: عنف فرلين يدفع والد زوجته إلى اصطحاب ابنته وابنها الحديث الولادة جورج فرلين، إلى پريغو Périgueux، حيث يمضون ستة أسابيع للمقاهة.

- كانون الثاني/ يناير: هنري فانتان-لاتور Henri Latour-Fantin يبدأ برسم لوحته «ركن الطاولة» Coin de table التي تصوّر فيها عدداً من أعضاء متدّى «البسطاء الوقحين»، وبينهم فرلين ورامبو.

- شباط/ فبراير أو آذار/ مارس: المأدبة التقليدية لمتددي «السطاء الوقحين». شاعر يقرأ قصيدته، فيردّد رامبو: «خواء» في خاتمة كل بيت. يغضب المصور كارجا، فيجرّحه رامبو بسنان عصا-سيف أخذها من أحد الحاضرين. يُخرجون «الولد المزعج»، ويُقال أنه على أثر هذه الحادثة مرّق كارجا جميع الصور التي كان قد التقطها لرامبو، ولم ينبج من سورة غضبه إلا الصورة الوحيدة الباقية والمشهورة.

- ١٢ تمّوز/ يوليو: ماتيلد تصل مع أمها إلى بروكسيل وتضربان موعداً لفرلين. يستقلّ الثلاثة قطار الخامسة صباحاً للعودة معاً إلى باريس. يتوقّف القطار عند الحدود، وينزل الجميع. لكن في اللحظة التي ينهأ فيها القطار للانطلاق، يعاود الجميع الضعود إلّا فرلين. تلمحه الممرّاتان على الرصيف، و«بعد ذلك لم أراه قط»، سكتب ماتيلد في كتاب مذكراتها عن حياتها السابقة مع فرلين.

- الأحد، ٨ أيلول/ سبتمبر: رامبو وفرلين يصلان إلى لندن. يلتقيان في هذه المدينة الكبيرة التي ما كانا زارها من قبل بأصدقاء قدامى من بين أنصار الكومونة جاؤوا لاجئين. يبدآن فترة من السكّر والعمل، كل واحد منهما يكتب من ناحيته. فترة عبث وحماسة شعرية، تتخلّلها شجارات.

- بدايات تشرين الثاني/ نوفمبر: رامبو يكتب لأمه يحدّثها عن وضعه. أمه تصل إلى باريس لمقابلة زوجة فرلين التي بدأت تطالب بالطلاق.

- كانون الأوّل/ ديسمبر: رامبو في شارلغيل.

: ١٨٧٣

- كانون الثاني/ يناير: فرلين مريض، أو متمارض. أمه ترسل له مبلغاً من المال. رامبو يلتحق به. نزّهات للشاعرين في الزيف الإنجليزي.

- ٢٥ آذار/ مارس: رامبو ينال بطاقة قارئ في مكتبة المتحف البريطاني التي صار يتردّد عليها. يروي دولائيه أنّ صديقه طلب مؤلّفات المركيز دو ساد، ولكنها كانت ممنوعة التداول في صالة القراءة.

- ١١ نيسان/ أبريل: رامبو يعزل فجأةً إلى روش Roche حيث عائلته بكاملها مجتمعة بسبب من مشاكل عائلية (احتراق مزرعة العائلة ومخازن الغلال والأسطبلات، وفقدان المحصول ورحيل العامل الزراعي).

- نحو ١٥ نوّار/ مايو: رامبو يكتب لدولائيه يُعلمه بأنّه بدأ بتحرير «كتاب وثني»

Livre païen أو «كتاب زنجي» *Livre nègre* يُرَجَّح أنه هو الذي سيتحوّل إلى «فصل في الجبحم».

- ٢٧ تمّوز/مايو: رامبو وفرلين في لندن من جديد، وقد التقيا في ٢٤ منه في بوبيون Boubillon، واستقلاً القطار معاً. يعتاشان من المبلغ الذي أرسلته والدته فرلين، ومن إعطاء دروس خصوصية بالفرنسية.

- فرلين يستقلّ الطائرة في اتجاه أنفير Anvers (بلجيكا) حرّماً من سحرية رامبو منه. يهرع رامبو إلى رصيف الميناء ليرى الشراع يُرفع. فرلين يكتب لرامبو من على متن السفينة ويقول له إنه إن لم يوفّق في التصالح مع زوجته فسيستحر. والدته فرلين تأتي لملاقاته في بروكسيل.

- ٤ تمّوز/يوليو: أمّ رامبو تكتب لفرلين ليعدّل عن الانتحار.

- ٧ تمّوز/يوليو: فرلين يكتب لرامبو، يدعوه للتطوّل معه في «القوات الكارلية» في إسبانيا.

- ٨ تمّوز/يوليو: آتياً من لندن، يلتحق رامبو بفرلين وأمّ هذا الأخير في بروكسيل، ويُعلم فرلين بنته في العودة إلى باريس.

- ٩ تمّوز/يوليو: فرلين يمضي اليوم كلّ في الشرب.

- ١٠ تمّوز/يوليو: فرلين يغادر الفندق في السادسة صباحاً. في التاسعة صباحاً، يشتري مسدساً من عيار ٧ ملم. يعود إلى الفندق نحو منتصف النهار ثملاً. ينزل مع أمّه ورامبو إلى الساحة الكبيرة. يعودون إلى الفندق نحو الثانية بعد منتصف الليل. ما إن صاروا في الغرفة حتّى أخرج فرلين مسدّسه وأطلق على رامبو إطلاقتين تصيبه إحداهما في مقدّمة ساعده الأيسر، قريباً من الرّسغ. يقودون رامبو إلى المستشفى حيث يُضمد. تُناولهُ أمّ فرلين عشرين فرنكاً، وقد قرّر العودة إلى باريس. لدى وصول الثلاثة إلى محطة القطار، يرفع فرلين يده إلى جبيه، فيحسب رامبو أنه يهّم بقتله ويستنجد بدركي. يُقاد الثلاثة إلى مخفر الشرطة ويُمتقل فرلين.

- ١٢ تمّوز/يوليو: رامبو في المستشفى ثانية.

- ١٧ تمّوز/يوليو: تُجرى عملية لاستئصال الرّصاصة من ساعد رامبو.

- ١٩ تمّوز/يوليو: رامبو يمضي على تصريح - «التنازل عن فوائد كلّ ملاحقة قضائية تقوم بها وزارة الشؤون العمومية بحقّ السيّد فرلين»، أي يتنازل من جهته عن ملاحقته قضائياً.

- ٢٠ تموز/ يوليو: رامبو يغادر المستشفى ويسافر إلى روش. هناك يُكمر كتابة «فصل في الجحيم». بعد أيام، يعهد بالمخطوطة لمطبعي من بروكسيل ليطلع خمسمائة نسخة من العمل، موزعاً على ٥٣ صفحة.
 - ٨ آب/ أغسطس: المحكمة البلجيكية العليا تحكم على فرلين بالحبس لمدة عامين، وبغرامة قدرها مائتا فرنك. فرلين يطالب باستئناف الحكم.
 - ٢٧ آب/ أغسطس: محكمة الاستئناف تُبقي على الحكم. فرلين يُودع في السجن في بروكسيل. أمه تأتي لزيارته.
 - تشرين الأول/ أكتوبر: طبع «فصل في الجحيم» يكتمل. رامبو يصل إلى بروكسيل، ولا يأخذ سوى خمس نسخ من عمله. يترك نسخة لفرلين في السجن مع الإهداء التالي: «إلى پول فرلين، من آرثور رامبو».
 - ٢٤ تشرين الأول/ أكتوبر: رامبو يعود إلى فرنسا.
 - تشرين الثاني/ نوفمبر: رامبو في باريس. الأصدقاء يديرون له ظهورهم. يتعزف على الشاعر جيرمان نوفو Germain Nouveau (١٨٥١-١٩٢٠).
 - شتاء ١٨٧٣-١٨٧٤: رامبو في روش.
- : ١٨٧٤
- نحو منتصف آذار/ مارس: رامبو في باريس من جديد. في ٢٥ منه، ينطلق صحبة نوفو إلى لندن. يستأنف رامبو العمل على قصائد النثر (غير معلوم إن كان بدأها قبل «فصل في الجحيم» أم بعده)، التي سينشرها فرلين في ١٨٨٦ تحت عنوان «إشراقات». اثنتان منها على الأقل منسوختان بخط جيرمان نوفو.
 - ٦ تموز/ يوليو: أم رامبو تصل إلى لندن صحبة شقيقته فيتالي. آرثور يقودهما في المدينة، وستصف أخته في يومياتها الأشياء العجيبة التي يريهما إياها شقيقها في لندن. الشاعر يقوم بزيارات منتظمة لمكتبة المتحف البريطاني.
 - ٣١ تموز/ يوليو: أمه وشقيقته تغفلان عائدتين إلى فرنسا. رامبو يغادر لندن إلى وجهة غير معلومة.
 - ٢٩ كانون الأول/ ديسمبر: رامبو يصل إلى شارلويل بسبب استدعائه القريب إلى الخدمة العسكرية. يُعفى منها، بحسب القانون، لأن أخاه فريديريك كان بتهياً للالتحاق بخدمة العلم.

- ١٦ كانون الثاني/ يناير : فرلين يعادر السّجن.

- ١٣ شباط/ فبراير : رامبو يغادر شارلغويل إلى شتوتغارت (ألمانيا) حيث عثرَ على عمل كمعلم لأحد أبناء مؤرخ الفن فيلهيلم لويكه Wilhelm Luebke .

- أواخر شباط/ فبراير . فرلين يحصل من دولانيه على عنوان رامبو، ويصل إلى شتوتغارت ويبيده مسبحة دينيّة وفي قلبه تعتمل نصيحته الكبرى : «لنتحاطّ في يسوع». رامبو يكتفي بتسليمه مخطوطة «إشراقات»، راجياً إياه تسليمها إلى جيرمان نوغو ليقيم بنشرها.

لقاء رامبو وفرلين الأخير.

- أواخر نيسان/ أبريل : رامبو يغادر شتوتغارت. يجتاز سويسرا، ويصل إلى ميلانو في إيطاليا. تؤويه عجوز محسنة. هدفه، حال استعادة قواه، هو بلوغ إسبانيا. يستأنف السفر، فتصيبه في الطريق إلى سيينا ضربة شمس. يتدخل القنصل الفرنسي لإدخاله المستشفى وإرجاعه إلى فرنسا عبر مرسيلية بعد أيام.

- تموز/ يوليو (وربما آب/ أغسطس أيضاً) : رامبو في باريس، وكذلك أمّه وشقيقته فيثالي، جاءتا للبحث عن علاج لالتهاب في غشاء المفاصل أصيبت به هذه الأخيرة.

- نحو ٦ تشرين الأوّل/ أكتوبر : رامبو في شارلغويل من جديد. يطلب من أمّه شراء آلة بيانو، وإذ ترفض القيام بذلك يرسل في طلب آلة على حساب العائلة. تستببط الأمّ غضباً، ثم تهدأ حفيظتها عندما تلاحظ، هي الشكسة، أنّ صوت البيانو قد بدأ بإزعاج الجيران الذين شرعوا بالاحتجاج.

- ١٤ تشرين الأوّل/ أكتوبر : رسالة من رامبو إلى دولانيه يُعلمه فيها باتّخاذ قراراً بدراسة العلوم، ويرفّقها بأخر قصيدة معروفة لرامبو : «حلم» (أنظر حواشينا لمقدمة ألان جوفروا).

- ١٨ كانون الأوّل/ ديسمبر : فيثالي، شقيقة رامبو، تتوفّى عن سبع عشرة سنة. رامبو يحلق شعر رأسه جِداداً.

- نهايات كانون الأوّل/ ديسمبر : رامبو يشرح مذاكرة اللّغات الأجنبية - الروسية (بمساعدة قاموس إغريقيّ-روسيّ عتيق)، والعربية والهنديّة والأمهرية (لغة أهل الحبشة). يروي أنّه كان يحتسّ لساعات طويلة في خزانة كبيرة حتّى لا يزعجه أحد إنشاء تعلّمه.

- نيسان/ أبريل-نؤار/ مايو: رامبو في فيينا. يسرق محفظته حوذي. تضبطه الشرطة بلا أوراق، وتقوده إلى الحدود. يعود إلى شارلغيل سيراً على القدم.
- ١٧ نؤار/ مايو: رامبو في روتردام.
- ١٨ نؤار/ مايو: هو في هارديجك (هولندا). يُمضي على التطوع لمدة ست سنوات في القوات الهولندية المتنقلة في جزر المحيط الهندي.
- ١٠ حزيران/ يونيو: يستقل مع القوات الهولندية سفينة تمر بساوثامبتون، خليج غاسكونيا، فرأس السان-فنان، فمضيق جبل طارق، وتصل إلى نابولي (إيطاليا) في ٢٢ منه.
- ٢٦ حزيران/ يونيو: هو في قناة السويس.
- ١٩ تمؤز/ يوليو: السفينة تصل إلى جزيرة صومطرة.
- ٢٢ تمؤز/ يوليو: رامبو ينزل في باتافيا (جاوة).
- ٣٠ تمؤز/ يوليو: يسافر إلى سيمارانغ. ومنها بالقطار إلى كيدونغ جاتي، ثم إلى توتانغ، ومن هذه الأخيرة يتجه ماشياً على القدم إلى سالاتيغا حيث كان عليه أن يخدم لمدة أربعة أشهر.
- ١٥ آب/ أغسطس: رامبو يفر. لا شك أنه عاد إلى سيمارانغ، ومنها أبحر إلى كوينستان في أيرلندا.
- ٦ كانون الأول/ ديسمبر: رامبو يصل إلى كوينستان.

- ١٤ نؤار/ مايو: رامبو في برين (ألمانيا). يوجه رسالة إلى قنصل الولايات المتحدة يسأله عن شروط التطوع في البحرية الأمريكية، ويؤكد أنه يتكلم لإسبيلية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية.
- حزيران/ يونيو: رامبو في اسكندنافيا. يرد اسمه مرتين في لائحة الأحاب الموجودين في استوكهولم، مرة كوكيل تجاري، وأخرى كبخار.
- نهاية الصيف: رامبو في شارلغيل.
- أيلول/ سبتمبر: من مرسيلية، ينطلق إلى الإسكندرية. يمرض في بداية الرحلة. «حمى معدية والتهاب جدران المعدة وتلفها من جراء احتكاك أضلاعه بالبطن

باعث من المشي المفرط» (دولائيه). يضطرّ للنزول في تشيفيتا-فيكيا (إيطاليا)، وما إن يستعيد قواه حتى يشرع بزيارة روما. يعود عبر مرسيلية ليمضي الشتاء في سان-لورون. ومن الأخيرة يعود إلى شارلفيل.

: ١٨٧٨

- عائلة رامبو تقيم في روش نهائياً.

- الزَّيِّج: روايات متضاربة عن وجود رامبو في هامبورغ وسويسرا وباريس.

- الصَّيْف: يمضيه رامبو في روش، مساهماً في أشغال المزرعة مع أمه وشقيقته وشقيقه.

- ٢٠ تشرين الأوّل/أكتوبر: يغادر شارلفيل إلى سويسرا مازاً بالقوج، ويجتاز جبل السان-غوتار^(١)، ثمّ يصل إلى لوغانو ومنها يستقلّ القطار.

- ١٧ تشرين الثاني/نوفمبر: رامبو في جنوة. وفاة والده الثقيب رامبو في ديجون، عن أربع وستين سنة.

- ١٩ تشرين الثاني/نوفمبر: من جنوة، يستقلّ رامبو الباخرة المنطلقة إلى الإسكندرية.

- ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر: يصل إلى الإسكندرية ويقبل عرضاً للعمل لصالح شركة يديرها صناعيّ فرنسيّ مقيم في لارناكا (قبرص): «شركة إيرنست جان ونيال وأبنائهما» Ernest Jean et Thial fils.

- ١٦ كانون الأوّل/ديسمبر: هو، بحسب وثائق دولائيه-كازالس، مقيم في لارناكا، رئيساً للعمّال في مقلع للحجارة، يشرف فيه على عشرين عاملاً يونانيّاً ومالطيّاً وعربيّاً. يتعلّم اليونانية الحديثة. تسليته الكبرى هي استنفاد ذخيرة البارود المودع بها إليه في تفجير كتل الحجارة. يروي دولائيه أنّه سأل رامبو لاحقاً عمّا كان يفعل ليكون رئيس عمّال في هذه المهنة التي لم يكن يحذقها، فأجابه الشاعر ضاحكاً: «ليس هناك ما يُحذَق؛ كُنْ أنظر إليهم يعملون وأقول لهم بعد ذلك ما ينبغي أن يقوموا به. وكانوا يحملونني على محمل الجدّ تماماً».

: ١٨٧٩

(١) أنظر رسالته عن هذا العبور.

- حزيران/ يونيو: يغادر قبرص. المناخ الشديد الحرارة خطير على غير المتكيفين، ويهدد بحمى التيفوس.

- أيلول/ سبتمبر: رامبو يعود إلى روش. يساهم في أشغال مررعة العائلة. لقاء رامبو ودولاييه الأخير. «لن أبقى في فرنسا، يقول له رامبو. أنا أعاني من الحمى، ويلزمي المناخ الحار في الشرق» كتب دولاييه: «كان، في أثناء ريارتي إلى روش، كثير الكلام، يسرد عليّ آلاف الأشياء عن حياته كرخالة (..) سألته فجأة. «ولكن ماذا عن الأدب؟»... فأجابني باقتضاب، وبسر لا انفعال فيه: «لم أعد أفكر به»...».

- الشتاء: يتأهب للرحيل إلى الإسكندرية، فيمرض. تظهر عليه أعراض حمى التيفوس التي كان يخشاها. يُجبر على البقاء في روش.

: ١٨٨٠

- آذار/ مارس: يعود إلى مصر، ومنها ينطلق ثانية إلى قبرص. يعثر على عمل كمراقب لأعمال البناء في قصر للحاكم العام، على جبل ترودوس.

- ٢٥ نؤار/ مايو: في رسالة إلى عائلته، يطلب كتابين: «البوم المناشير الغابية والزراعية» و«كتاب التجارة للجيب».

- حوالى ٢٠ حزيران/ يونيو: يستقبل من عمله في قبرص، وينطلق للبحث عن عمل في جميع موانئ البحر الأحمر. يمرض في الحديدة (اليمن). يستقبله تاجر فرنسي اسمه تريبوشيه Trébuchet، يساعده في الانطلاق إلى عدن ويرسله هناك إلى رجل يدعى دوبار Dubar، يعمل في مكتب ثيانيه-باردييه وشركائهما Viannay-Bardey et Cie.

- ٧ أغسطس/ آب: رامبو يصل إلى عدن، يمنحه دوبار على الفور عملاً. يقوم بالإشراف على تنقية حبوب البن وتعليبها.

- تشرين الأول/ أكتوبر: رامبو يفكر بالذهاب إلى زنجبار للبحث فيها عن عمل.

- ٢ تشرين الثاني/ نوفمبر: تفتح الشركة فرعاً في هراري (الحبشة يومذاك، إثيوبيا حالياً). يُبعث ككونستانتان ريغاس Constantin Righas وسوتيرو Sotiro ورامبو ليعملوا فيه تحت إدارة پشار Pinchard.

رسالة من رامبو إلى عائلته يطلب فيها كتباً تقنية.

- ١٠ تشرين الثاني/ نوفمبر: دوبار يحزر العقد الأول لرامبو مع شركة ثيانيه-باردييه،

فيه تتعهد بإيواء رامبو وإطعامه وتدفع له مرتباً شهرياً قدره ١٥٠ رويّة، و١/ من الأرباح.

- ١٣ كانون الثاني/ ديسمبر: رسالة من رامبو إلى عائلته يؤكد فيها وصوله إلى هراي بعد رحلة دامت عشرين يوماً على ظهر حصان.

: ١٨٨١

- ١٥ كانون الثاني/ يناير: رامبو يفكر بالتقاط صور فوتوغرافية لمناظر من هراي وحيوانات لم تُشاهد في أوروبا من قبل. يُعلم عائلته بأنّه ينتظر آلة تصوير، ويكتب لصاحب المكتبة الباريسي لacroix يطلب منه دليلاً للاستكشاف.

- ٣٠ كانون الثاني/ يناير: رامبو يكتب إلى صانع آلات دقيقة في باريس يطلب منه أن يحيطه علماً بكلّ ما هو جديد في هذا المضمار.

- ١٥ شباط/ فبراير: رامبو يفكر بمغادرة هراي للمشاركة في أعمال حفر قناة بنما.

- ٤ نؤار/ مايو: يفكر بالذهاب إلى بلاد قريبة من هراي (لا يذكر اسمها) يُستثمر فيها العاج.

- ١٠ حزيران/ يونيو: رامبو طريق الفراش طيلة خمسة عشر يوماً. ما إن يسترد عافيته حتّى يسافر لعقد صفقة ضخمة للجلود في بوباسا.

- ٢ تمؤز/ يوليو: يفكر بالسفر إلى بلاد لم يستكشفها الأوروبيون.

- ٥ آب/ أغسطس: يبعث إلى أمّه بحالات ويطلب منها إيداعها في حساب.

- ٢٢ أيلول/ سبتمبر: رامبو يستقيل من شركة مازران-قيانيه-بارديه. يذكره مشغلوه ببند عقده: لن يتمكّن من مغادرة الشركة قبل ٣١ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٨٨٣.

- ٩ كانون الثاني/ ديسمبر: رامبو يتهيأ لمغادرة هراي إلى عدن.

: ١٨٨٢

- ١٨ كانون الثاني/ يناير: رامبو في عدن. يفكر باستقدام آلات دقيقة لوضع كتاب عن هراي وبلاد الغالا ينوي عرضه على الجمعية الجغرافية في فرنسا على أمل الحصول منها على إيفاد في رحلات أخرى.

من جديد، يفكر بالذهاب للعمل في زنجبار.

- نيسان/ أبريل: أمّه تقترح عليه العودة إلى روش. يشكرها ويُعلمها أنّه بعضل مواصلة الكفاح. أمام تهديد اندلاع الحرب بين مصر وتركيا، تفكر شركة مارران-

فيانيه-باردييه باختزال أعمالها في هراري حتى تستتب الأوضاع من جديد رامبو يفكر ثانية بمغادرة عدن إلى هراري.

- أيلول/سبتمبر: رامبو يفكر بالرحيل في نهاية العام إلى شوا (شطر من الحنة).
٣ تشرين الثاني/نوفمبر: يعلن لأهله في رسالة أنه ذاهب في كانون الثاني/سابر إلى هراري.

: ١٨٨٣

- آذار/مارس: يجدد عقد العمل مع وكالة باردیه لمدة ثلاث سنوات.
- ٢٢ آذار/مارس: يغادر عدن، يصل إلى زيلع ومنها يتجه إلى هراري.
- ٤ نؤار/مايو: يرسل إلى أهله ثلاث صور فوتوغرافية: «هي صور لي التقطتها بنفسي». يعترف في رسالته بأنه نادم: «لأنني لم أتزوج ولم أعمل على تكوين أسرة (...) فبكون لي على الأقل ابن أنفق المتقي من عمري في تربيته كما أفهم التربية، وأزيه وأسلحه بالتعليم الأوفى الذي يمكن بلوغه في هذا الزمان، وأرى إليه وهو يصبح مهندساً مشهوراً...».

- أثناء آب/أغسطس: يهجر بسبب الأمطار عمله كمصور فوتوغرافي على أمل استعادته «مع عودة الطقس الجميل». ينظم رحلات تجارية إلى أوغادين.

- ٧ تشرين الأول/أكتوبر: عن طريق عائلته، يطلب من الناشر هاشيت Hachette «أفضل ترجمة فرنسية للقرآن».

- فرلين ينشر في المجلة «لوتيس» ^(١) دراسة عن رامبو بين «شعراء ملمونين» آخرين.

: ١٨٨٤

- ١٤ كانون الثاني/يناير: بداية نصفية فرع الشركة في هراري.
- ٢٨ كانون الثاني/يناير: شجار بين رامبو وعلي شماغ، المشرف على أحد مستودعات شركة باردیه. باردیه يساند رامبو ويسرح شماغ.
- الأول من شاط/فبراير: رامبو يعيش مع امرأة حبشية. شهادة من أوتوريو روسا

(١) هو الاسم القديم لمدينة باريس.

Ottorino Rosa، منشورة في مجلة «الدراسات الرمابوية» *Etudes rumbaldiennes* (العدد ٣، ١٩٧٢، ص ٨)، تؤكد ذلك.

- تقرير رامبو عن أوغادين الذي كان هو أرسله إلى الجمعية الجغرافية الفرنسية يُقرأ في اجتماع الجمعية. نشره الجمعية في «محضر جلسات الجمعية الجغرافية».

- آذار/مارس: رامبو يغادر هراي إلى عدن.

- ٢٣ نيسان/أبريل: رامبو يتلقى شهادة عمل من الشركة بعد مسحها عقده على إثر إغلاق مكتبها في عدن وهراي. الأخوان بيار وألفريد باردبه يفلحان في تدارك الأمور بسرعة.

- نيسان/أبريل: منشورات فانييه Vanier تُصدر كتاب قولين: «الشعراء الملعونون» *Les Poètes maudits*. رامبو يصل إلى عدن.

- ١٩ حزيران/يونيو: رامبو يمضي على عقد عمل لسنة أشهر مع شركة «بارديه وشركاه» Bardey et Cie التي كانت قد تأسست لتوها.

- ١ تموز/يوليو: الأخوان باردبه يُشغلان رامبو في فرع عدن.

- أيلول/سبتمبر: جلاء المصريين عن هراي. فتنة في البلاد. شركة باردبه تُجمّد أعمالها في الحبشة.

: ١٨٨٥

- ١٠ كانون الثاني/يناير: عقد جديد لمدة سنة مع باردبه.

- ١٢ تموز/يوليو: ولادة إيميلي رامبو، ابنة فريديريك رامبو، شقيق الشاعر.

- تشرين الأول/أكتوبر: بيار لاباتو Pierre Labatut ورامبو يوقعان عقداً لقيادة قافلة الأسلحة الأولى الموجهة لمبيليك، ملك شوا في الحبشة، وامبراطور الحبشة لاحقاً.

- ١٤ تشرين الأول/أكتوبر: ألفريد باردبه يمنح رامبو شهادة عمل: «ليس بوسعي إلا أن أطري على خدمته ونزاهته. هو الآن حر من كل التزام وإثباتي».

- ٢٢ كانون الأول/أكتوبر. يُعلن لعائلته في رسالة أنه، إذا ما نجحت الصفقة مع لاباتو، فسيعود إلى فرنسا نحو خريف ١٨٨٦ لشراء بضائع.

- ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر: رامبو ما يزال في عدن، وقد تأخر رحيله إلى تاحورا. يقيم في فندق «لوبيفير» («الكون») في المدينة.

٣ - كانون الأول/ديسمبر: رسالة أولى لرامبو من تاجورا. بدأ يهتج لقاقلته إلى شوا.
١٠ - كانون الأول/ديسمبر: يشتكي لأهله من عدم استلامه قاموس الأمهرية (لغة أهل الحبشة)، الذي كان طلبهم إياه: «لا أقدر على الاستغناء عنه في دراسة اللغة».

٣١ - كانون الأول/ديسمبر: أوريون آخرون (L. Barral، أ. سافوريه A. Savouré، ج. بوريلي J. Borelli) يهتون قوافل للأسلحة ذاهبة إلى شوا.
١٨٨٦:

٢ - شباط/فبراير: ليونيل فورو Lionel Faurot يلتقي رامبو في تاجورا.
- شباط/فبراير: رامبو معطل في تاجورا: القنصلية الفرنسية تشدد في إعطاء رخص لنقل السلاح.

١٢ - نيسان/أبريل: المندوب السامي الفرنسي في أويوك^(١)، ليونس لوفارد Léonce Lagarde، يمر في تاجورا، فينال رامبو بدعم منه الترخيص الذي كان قد طلبه.

- پيار لاباتو، شريك رامبو، يمرض في اللحظة التي كان فيها كل شيء مهيئاً للانطلاق، ويعود إلى فرنسا مصاباً بالسرطان ويتوفى بعد ذلك بشهور قليلة. يحاول رامبو التشارك مع پول سولايه Paul Soleillet، الذي كانت قافلته على أهبة الانطلاق.

- منتصف حزيران/يونيو: مجلة «لا فوغ» La Vogue، التي يديرها غوستاف كان Gustave Kahn، تنشر في خمسة من أعدادها «إشراقات» (ومعها قصائد رامبو الموزونة الأخيرة)، ثم تصدرها في كتاب مع مقدمة لپول فولرين.

٩ - أيلول/سبتمبر: سولايه يتوفى وقد أصيب باحتقانٍ للدّم، في فندق «لونيغير» في عدن.

- كانون الأول/ديسمبر: أخيراً تنطلق قافلة رامبو وتشرع بالسير من تاجورا إلى أنكوبير: مسيرة أربعة أشهر، مع ترجمان واحد، وأربعة وثلاثين جَمَلاً، ومائة جَمَل، وحوالي ألفي بندقيّة وخمسة وسبعين ألف حُرطوشة رصاص.

(١) نكزّر الإشارة إلى أن كتابتنا لأسماء بعض المدد الإثيوبية قد تكون متأثرة بالنطق العرسي، لعدم توفرنا على لائحة أسمائها بالعربية

- ٦ شباط/فراير القافلة تصل أخيراً إلى أنكوبير. لكن مينيليك لم يكن هناك. هو في أنتوتو، وقد قهرز للتوّ أمير هراري. رامبو يقصد أنتوتو حيث يشتري منه مينيليك بضاعته بشروط بالغة الإجحاف.

- ١٠ نّوآر/مايو. رامبو يعادر أنتوتو، يرافقه المستكشف جول بوريلي الذي كان قد التقاه في العام العاشر في ناحورا. في هراري، يتسلّم رامبو من القائد ماكوبيين، مساعد مينيليك وابن عمّه، مبلغ ٨٥٠٠ تالر^(١) على هيئة كميالة مصرفية.

٢١ تمّوز/يوليو: ولادة ليون رامبو، ابن فريدريك رامبو.

أواخر تمّوز/يوليو. رامبو في عدن يسبح إلى أوبوك قاصداً القاهرة. يرسل في ماساوة وسوكيم

- ٥ أغسطس/آب. يصل إلى ماساوة حاملاً كميالة - ٧٥٠٠ تالر للاقتطاع من حساب القائد ماكوبيين.

٢٠ أغسطس/آب: رامبو في القاهرة. يودع ثمانية كيلوات من الذهب في «الكريدي ليونيه» Credit Lyonnais. يبعث تقرير عن رحلته إلى شو. إلى أوكثاف بوريلي، شقيق المستكشف الأنف الذكر حول بوريلي ورئيس تحرير «البوسفور المصرية» Le Bosphore égyptien. بعد ذلك بأسبوع، لا أثر لرامبو

- ٢٥-٢٧ أغسطس/آب «البوسفور المصرية» تنشر معايات رامبو عن رحلته إلى شوا.

- ٨ تشرين الأوّل/أكتوبر. رامبو في عدن.

١٨٨٨.

- ١٤ كانون الثاني/يناير: تهديد الحرب يتزايد في الحشة. أرماد ساقوريه، وكان يومذاك في باريس، يقرّر أن يعقد صفقة سلاح حديدية مع مينيليك يجمع الذهب إلى أوبوك ليدبر الصفقة من هناك. يبحث عن مساعد له فيها ويقترح رامبو، على أن تُسلّم الأسلحة في أمبادو. فيذهب رامبو إلى هناك ويواصل الرحلة حتى هراري.

(١) عملة إثيوبية.

- ٤ نيسان/أبريل: رامبو في عدن.

- ١٧ مه: آرمان سافوريه يصل إلى أوبوك على متن سفينة تحمل ٣٠٠٠ بندقيّة و ٥٠٠ ٠٠٠ خرطوشة. كان رامبو قد اختار بنفسه نقطة التفريغ هذه، وبعث برسوم عنها. كانت قافلة ستقل الأسلحة والذخيرة من ساحل هراري، ترخيص من الحكومة العرنسيّة. سبب قلة الجّمال، لم يصل رامبو في الموعد، مع أنّه كان يحثّه ويستعجله القائد ماكويس الذي يستعجله بدوره مييليك. كان المدّوب السّامي الفرنسيّ، ليونس لاغارد، قد أصدر مرسوماً بمنع قوافل الأسلحة من المرور بجيبوتي «حتى لا يبدو الفرنسيون موّظّلين في شؤون الطّليان (...)» ولأنّ الإنجليز سيطلقون النار على القافلة حتّى إذا كان يحرسها حبشّيون، فيما بعد، سيتلقّى رامبو رفضاً باتاً للترخيص بإيصال الأسلحة عبر أوبوك.

- ١٣ نيسان/أبريل: رامبو يستقلّ سفينة إنجليزية ذاهبة إلى زيلع.

- ١٦ نيسان/أبريل: رامبو في زيلع. البنادق والذخيرة محفوظة في مستودع في أوبوك، ومهمّته تتمثّل في إيصالها إلى هراري.

- ٢٢ نيسان/أبريل: إستراحة في إنسا.

- ٣ نّوار/مايو: هو في هراري.

- ١٥ نّوار/مايو: رامبو يتلقّى الخطاب الرّسميّ الذي يُعلمه برفض التّرخيص المذكور، فيهجر تجارة الأسلحة نهائياً، ويتّجه إلى هراري ليؤسس فيها شركة تجاريّة، على أن يكون الطّرفان الأساسيان في تعاملاته التجاريّة هما سيزار تيان César Tian، تاجر فرنسيّ ثريّ في عدن، وشركة الأخوين باردّيه.

- أيلول/سبتمبر: المستكشف بوريليّ، العائد من رحلة إلى الجنوب، يزور رامبو.

- كانون الأوّل/ديسمبر: السّويسريّ إيلغ Ilg يصل إلى هراري آتياً من ريلع. لديه بضاعة لمييليك. يؤويه رامبو لمدة ستة أسابيع.

:١٨٨٩

- شباط/فبراير: رامبو يقرّر أن يدرّس السّم لكّلاب سائبة كانت تتسلّل إلى مستودعاته باستمرار، ممّا يتسبّب له بمشاكل كثيرة مع أهليّتين ذهب بعض خرافهم ضحايا للسّم.

- آذار/مارس: مييليك يصبح امبراطوراً للحبشة بعد وفاة يوحنا الزّابع في ميتاما.

- ٢٠ كانون الأوّل/ديسمبر: رامبو يكتب لإيلغ مطالاً إيّاه بالبحث له عن نغلٍ حيّد

وعبدین. هذا الطلب، الموجه لخدمة رامبو الشخصية، والمتطابق مع عرف شائع يومذاك، والذي سيتخلى رامبو عنه، سيُغذّي فيما بعد أسطورة رامبو تاحراً للزئيق، أسطورة هي اليوم مفنّدة كلياً.

١٨٩٠.

- ٨ كانون الثاني/ يناير. سيزار تيان يتلقّى رسالة من أمّ رامبو تسأل عن ولدها الذي لم تتلقَ منه رسالة منذ نوّار/ مايو ١٨٨٩. يُطمئنها تيان بأن يؤكّد لها على أنّه كان قد بعث إليها برسالة من رامبو في ٤ كانون الثاني/ يناير ١٨٩٠.

١٨٩١:

- ٢٠ شباط/ فبراير: رامبو يكتب لأُمّه عن تدهور صحته: «لديّ في ساقي اليمنى دوالٍ تؤلمني بشدّة». يطلب منها إرسال جوارب للدّوالي. في انتظار ذلك، يسير بساقٍ معصوبة.

- شباط/ فبراير: رامبو، لكي يقهر الألم، يقوم بمسيرة طويلة على ظهر حصان. تصدم الدابة المهتاجة ركبته المريضة بإزاء شجرة (حسب رواية شقيقته إيزابيل رامبو).

- ٢٧ آذار/ مارس: أمّه تبعث له بجوارب الدّوالي ويترهم.

- ٧ نيسان/ أبريل: رامبو يصمّم حمّالة ويستأجر ستة عشر حمّالاً، وينطلق إلى هراي في السادسة صباحاً.

- ٨ نيسان/ أبريل: في السادسة والنصف صباحاً، ينطلقون من بالاوا. في العاشرة والنصف يصلون إلى غيلديسي. في الرابعة عصراً، تهبّ عاصفة.

- ٩ نيسان/ أبريل: في التاسعة والنصف صباحاً: الوصول إلى غراسلي. في الواحدة بعد الظهر: معاودة السير. في الخامسة والنصف مساءً: الوصول إلى بوسا.

- ١٠ نيسان/ أبريل: مطر غزير. في الثانية بعد الظهر: الوصول إلى فوردجي. إنتظار الجمال. تحت وابل من المطر طوال ست عشرة ساعة، بلا طعام ولا خيام.

- ١١ نيسان/ أبريل: في السادسة صباحاً: رامبو يبعث بستّة من رجاله للبحث عن الجمال التي كان انتظرها الليل كلّهُ. في الرابعة بعد الظهر: وصول الحمّال: «تناولنا طعاماً بعد ثلاثين ساعة من الصيام الكامل».

- ١٢ نيسان/ أبريل: في السادسة صباحاً: معاودة فوردجي. في الثامنة والنصف صباحاً: المرور بكوثو. في العاشرة وأربعين دقيقة صباحاً: إستراحة عند نهر

دالاهمالي. في الثانية بعد الظهر: المواصله. في الزابعة والتصف بعد الظهر: الوصول إلى دالاهمالي.

- ١٣ نيسان/أبريل: الخامسة والتصف صباحاً: معاودة الانطلاق من دالاهمالي. التاسعة صباحاً: الوصول إلى بيوكابوبا.

- ١٤ نيسان/أبريل: في الخامسة والتصف صباحاً. الانطلاق من بيوكابوبا. في التاسعة والتصف صباحاً: إستراحة في آروينا. في الثانية بعد الظهر: المواصله. في الخامسة والتصف مساءً: الوصول إلى سامادو.

- ١٥ نيسان/أبريل: في السادسة صباحاً: الانطلاق من سامادو. في العاشرة صباحاً: الوصول إلى لاسمان. في الثانية والتصف بعد الظهر: الانطلاق. في السادسة والتصف مساءً: الوصول إلى كومبافورين.

- ١٦ نيسان/أبريل: في الخامسة والتصف صباحاً: الانطلاق من كومبافورين. في التاسعة صباحاً: إستراحة في دودوهاسا. في الثانية بعد الظهر: الانطلاق. في السادسة والتصف: الوصول إلى داداب.

- ١٧ نيسان/أبريل: في التاسعة صباحاً: الانطلاق من داداب. في الزابعة والتصف بعد الظهر: الوصول إلى فارمبوت.

- ٣٠ نيسان/أبريل: رامبو يكتب إلى أمه من عدن، يؤكد استلام جوارب الذوالي. يدخل المستشفى الأوربي: «تحوّلت إلى هيكل عظمي: صرّت مخيفاً».

- ٩ نؤار/مايو: رامبو على متن سفينة «الأمازون» L'Amazone.

- ٢٠ نؤار/مايو: السفينة تصل إلى مرسيلية بعد رحلة دامت ثلاثة عشر يوماً. في اليوم التالي رامبو يدخل في مستشفى «الحبل [المقدّس]» La Conception.

- ٢٢ نؤار/مايو: يُبرق إلى أمه وشقيقه لتكونا إلى جانبه: «في صباح الاثنين يثرون ساقى. الموت يهّده».

- ٣٠ نؤار/مايو: رامبو يكتب إلى القائد ماكونين يُعلمه بأنّه يفكر بالمجيء إلى هراري خلال شهر، للاتجار.

- ٨ حزيران/يونيو: أمه تصل إلى مرسيلية. في اليوم التالي تعادر إلى روش من دون ابنها.

- ٢٤ حزيران/يونيو: رامبو يكتب إلى شقيقته: «حاولت اليوم أن أسير بلا عكاز، ولم أفلح إلا في القيام ببضع خطوات».

- ٢٩ حزيران/يونيو: «شفيت ساقى، أي اندملت (...) سأطلب ساقاً خشية».
- ١٠ تموز/يوليو: «ما أزال بعيداً عن القدرة على السير حتى بساقٍ خشية».
- ١٥ تموز/يوليو: «إنني أمضي سحابة نهاري وليلي بالتفكير بوسائل للتنقل إنّه لعذابٌ حقيقي».
- ٢٠ تموز/يوليو: «بعدَ يومين أو ثلاثة سأحرق وأحاول التحرحر حتى داركم حسبَ الإمكان...».
- ٢٣ تموز/يوليو: رامبو يغادر المستشفى. يمضي شهراً في روش. حالته تتدهور.
- ٢٣ آب/أغسطس: يرجع إلى مرسيلية، تصحبه أخته إيزابيل.
- ٢٤ آب/أغسطس: رامبو في المستشفى من جديد.
- ٢٢ أيلول/سبتمبر: إيزابيل تكتب إلى أمها من مرسيلية: «عندما بنام في الليل، تراوده أحلام مرعبة، وإذا ما استيقظ فهو من التخشب بحيث لا يقدر على الحراك...».
- ٥ تشرين الأول/أكتوبر: إيزابيل تدون في رسالة إلى أمها ملحوظات غير منتظمة كانت كتبها في العشيّة: «راحَ آنثُ يسرد عليّ أشياء غيرَ محتملة الوقوع (...) يتهم الممرّضات بأشياء فظيعة لا يمكن أن تكون...».
- ٢٠ تشرين الأول/أكتوبر: رامبو يبلغ السابعة والثلاثين.
- ٢٨ تشرين الأول/أكتوبر: إيزابيل تكتب لأمها تروي عليها «اهتداء رامبو إلى الإيمان».
- ٩ تشرين الثاني/نوفمبر: رامبو يُعطي على شقيقته رسالة موجهة إلى مدير وكالة النقل البحريّ، يريد الرجوع إلى عدن: «أنا مشلولٌ تماماً، ولذا فأنا أرغب في أن أكون على متن السفينة في وقت باكراً».
- ١٠ تشرين الثاني/نوفمبر: في العاشرة صباحاً، وفاة جان-نيكولا-آرتور رامبو.

المحتوى

٥	تنبيهات لا بدّ منها
٩	النُشُرات الفرنسيّة المحقّقة المعتمّدة في هذه التّرجمة المشروحة
١١	الان جوفروا آرطور رامبو، أو الحرّية الحرّة
٢٩	الان بورير: رامبو بأكثر من صفة
٤٣	عباس بيضون: إستئناف رامبو
٥٥	مقدّمة المترجم: (مدخل إلى قراءة آرطور رامبو)
١٢٩	الأشعار الأولى: قصائد لاتينية
١٣١	[كانَ الموسم ربيعاً]
١٣٥	الملاك والطفل
١٣٩	يوغرتا
١٤٥	قصائد تتخلّلها قصّة قصيرة («قلب تحت جبة») و«رسالتنا الرّاشي»
١٤٧	خُلُوان اليتامى

١٥٤	إحساس
١٥٥	الشمس والجسد
١٦٦	أوفيليا
١٦٩	رقصة المشنوقين
١٧٢	عقابُ ترتوف
١٧٤	الحداد
١٨٥	[يا قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين...]
١٨٧	إلى الموسيقى
١٩٠	فينوس الطالعة من الماء
١٩٢	الأمسية الأولى
١٩٥	ردودُ نينا المقاطعات
٢٠٢	الذاهلون
٢٠٥	رواية
٢٠٨	الشر
٢١٠	غضبات القياصرة
٢١٢	حلم من أجل الشتاء

٢١٤ ..	النّائم في الوادي
٢١٦	في الحانة الخضراء
٢١٨	الماكرة ..
٢٢٠	إنتصار ساربروك الصارخ
٢٢٢	الخرانة
٢٢٤	بوهيميائي
٢٢٦ ..	قلب تحت جبة - العالم الحميم لتلميذ في مدرسة الرهبان (قصّة قصيرة) ..
٢٤٦	الغريان
٢٤٨	القاعدون
٢٥٢	راس إل حقول
٢٥٣	موظفو الجمارك
٢٥٦	صلاة المساء
٢٥٨	أغنية حرب باريسية
٢٦٢	عاشقاتي السفيرات
٢٦٦ ..	إقعاءات ..
٢٦٩	شعراء السّابعة

٢٧٤	الفقراء في الكنيسة
٢٧٧	القلب المعذب
٢٨٠	الخلاعة الباريسية أو باريس تاهل من جديد
٢٨٧	يَدا جان - ماري
٢٩٣	الأخوات المحسنات
٢٩٧	حروف العلة
٢٩٩	بكتِ النجمةُ ورديةً
٣٠٠	[الرجل العادل]
٣٠٧	ما يُقالُ للشاعرِ عن الأزهار
٣٢٣	رسالتا الرائي
٣٢٧	العناوَلات الأولى
٣٤٨	العُفلَتان
٣٥٠	المركب السكران
٣٥٩	من «اللبوم العبثي»
٣٦١	زنابق
٣٦٢	[كنتُ اشغلُ عربة]

٣٦٣	العريقون
٣٦٤	مَنافٍ
٣٦٥	ذكرى مستعادة
٣٦٧	[قصائد أخرى وَاغانٍ]
٣٦٩	[ما تُعني لنا، يا قلبي]
٣٧٢	دمعة
٣٧٤	نهرٌ بلونِ شرابِ الكشمش الأسود
٣٧٦	ملْهاة العطش
٣٨٦	فكرة طَيِّبة للصباح
٣٨٨	أعياد الصَّبر:
٣٨٨	أعلام نَوَّار
٣٩١	أغنية البرج الأعلى
٣٩٤	الأبدية
٣٩٧	العصر الذهبِي
٤٠١ ..	زوجان فتَيان
٤٠٤	[بروكسيل]

٤٠٧	أراقصة شرقية هي
٤٠٨	أعياد الجوع
٤١١	[اسم كيف ينغو]
٤١٣	ميشيل وكريستين
٤١٦	غار
٤١٨	ذاكرة
٤٢٣	[يا فصول، يا قلاع]
٤٢٧	شذرات وأبيات
٤٢٩	[عجباً! إن كانت الأجراس من البرونز]
٤٣٠	أبيات للاماكن
٤٣١	أبيات
٤٣٣	السّم المفقود (قصيدة منسوبة لرامبو)
٤٣٥	صحارى الحب
٤٣٩	نحو «فصل في الجحيم»
٤٤١	السلسلة اليوحنية
٤٤٨	مسودات «فصل في الجحيم»

٤٥٩	فصل في الجحيم
٤٦١	[بالامس، إن لم تخنني ذاكرتي]
٤٦٤	دم فاسد
٤٧٧	ليلُ الجحيم
٤٨٣	مَذَيَّاتَات -I-
٤٩٠	مَذَيَّاتَات -II-
٥٠٦	المستحيل
٥١١	الرمضة
٥١٤	صُبْح
٥١٦	وداع
٥٢١	إشراقات
٥٢٣	بعد الطوفان
٥٢٧	طفولة
٥٣٢	حكاية
٥٣٤	استعراض
٥٣٧	تمثال قديم

٥٣٨	Being Beauteous	كائن جميل
٥٤٠		حَيَوَات
٥٤٤		سَفَر
٥٤٥		ملوكيّة
٥٤٦		إلى عقل
٥٤٨		صبيحة سُكْر
٥٥١		عبارات
٥٥٣		[عبارات أخرى]
٥٥٥		عمّال
٥٥٧		الجُسُور
٥٥٩		مدينة
٥٦١		اثلام
٥٦٣		مُدُن [١]
٥٦٧		متسكّعان
٥٦٩		مُدُن [٢]
٥٧٣		سَهَرَات

٥٧٦	تصوف
٥٧٨	فجر
٥٨٠	ازهار
٥٨٢	ليلية مبتذلة
٥٨٤	بحرية
٥٨٦	عبدُ شتاء
٥٨٧	حالة ضيق
٥٨٩	عالمٌ مديني
٥٩٢	بربري
٥٩٦	بيعُ تصفية
٥٩٩	عالمٌ شائق Fairy
٦٠١	حرب
٦٠٢	لفتوة
٦٠٧	رأس بحري
٦١٠	مَشاهد
٦١٢	مساءً تاريخي

٦١٦	بوتوم
٦١٨	هاء
٦١٩	حركة
٦٢٢	عرفان (او لعنات)
٦٢٥	ديموقراطية
٦٢٧	عبقري
٦٣١	ملحق I خمس رسائل لرامبو الرّحالة
٦٣٣	١ - إلى أهله، من جنّوة (المعروفة بهرسالة عبور جبل السّان - غوتار)
٦٣٨	٢ - إلى أهله، من هراري
٦٤١	٣ - إلى أهله من القاهرة
٦٤٣	٤ - إلى السيّد دو غاسپاري، من عدن
	٥ - رسالة رامبو الأخيرة إلى مدير النقل البحريّ في مرسيلية أملاها على
٦٥٠	شقيقته إيزابيل
٦٥٣	ملحق II سيرة رامبو



هذا الكتاب

«جهد استثنائي يبدأ من مشاق ترجمة شاعر وغير مألوف، ولا ينتهي عند سخاء جهاد في تذييل القصائد بالحواشي والإشارات والتوضيحات والتعريفات، التي لا تبدو ضرورية للإحاطة بالقصائد فحسب، بل هي جزء لا يتجزأ من الزاد الملازم لمرافقة رامبو في ترحاله واختراقاته ومواسمه في جحيم الروح والجسد، وجزء لا يتجزأ من معرفة العناد اللغوي المعقد الذي سخره الشاعر على النحو الخاص الذي جعل ثرائه الشعري يحظى بما يحظى به من مكانة... إن أشعار رامبو لم تترجم إلى العربية بكاملها من قبل، وما فعله جهاد هو ترجمة هذه الآثار جميعاً...».

صبي حديدي، «الكرمل»

«هي المرة الأولى التي تُترجم فيها آثار رامبو كاملة إلى العربية، والمرة الأولى أيضاً يحظى فيها رامبو عربياً باهتمام وشغف كبيرين تمثلاً في المتابعة الذؤوب لصنيعه الشعري ترجمة وشرحاً... ومن يقرأ الآثار الشعرية قد لا يحتاج للعودة إلى أي مرجع لاستيضاح إشكال ما أو أمر أو اسم أو تاريخ. فالمرجم صاغ الكثير من الشواهد والإيضاحات التي تسهل قراءة هذا الشاعر... وتصدى المترجم للقصائد بدأب وصبر واضحين، متيقظاً لأسرارها وخفاياها ورموزها، ومصغياً إلى نبراتها الصاخبة حيناً والهامسة حيناً، ومستسلماً إلى الإغراءات التي تثيرها في وجدانه كشاعر وليس كمترجم فقط... الشاعر الذي شغل الأوساط الأدبية في فرنسا والعالم بات من الممكن الآن قراءته في العربية بلغة وثقة نامة. وبإدارة جهاد هذه سوف تُسجل له في تاريخ الترجمة العربية».

عبد وازن، «الحياة»



CFCC

Liberal • Égalité • Fraternité

تليجرام مكتبة نواصر في بحر الكتب